MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVIII, NR. 2

DIN SUMAR

2/2017

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU LIVIU DĂNCEANU

CORNELIU DAN GEORGESCU
CATEGORIILE SINTACTICE MUZICALE
DUPĂ ŞTEFAN NICULESCU
NOI CONTEXTE ŞI PERSPECTIVE

NICOLAE BRÂNDUŞ
MUZICA - OBIECT TRANSDISCIPLINAR - VI

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU LIVIU DĂNCEANU 3

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU
CATEGORIILE SINTACTICE MUZICALE DUPĂ ŞTEFAN NICULESCU
NOI CONTEXTE ŞI PERSPECTIVE 25

NICOLAE BRÂNDUŞ
MUZICA – OBIECT TRANSDISCIPLINAR (VI) 77

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ŞI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (XV)
FONDUL CIPRIAN PORUMBESCU (I) 87

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH LIVIU DĂNCEANU 3

STUDIES

CORNELIU DAN GEORGESCU
MUSICAL SYNTACTIC CATEGORIES AFTER ŞTEFAN NICULESCU
NEW CONTEXTS AND PERSPECTIVES 25

NICOLAE BRÂNDUŞ
MUSIC – A TRANSDISCIPLINARY OBJECT (VI) 77

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (XV)
THE CIPRIAN PORUMBESCU ARCHIVE (I) 87

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Liviu Dănceanu

Andra Apostu

Cu ani în urmă, maestrul Ştefan Niculescu spunea despre muzica lui Liviu Dănceanu că "dovedește însuşirea unor tehnici dintre cele mai diferite, angajarea fără prejudecăţi pe mai multe orientări contemporane (uneori, aparent contradictorii), deschidere atât la îndrăznelile avangardei cât şi la înţelepciunile tradiţiei, ca urmare a neînchistării pe o singură direcţie şi a evitării reducţionismului, la modă până mai ieri, care mi se pare caracteristic autorului, precum şi spiritul nou ce tinde a sălăşlui în muzica ultimilor ani. Ceea ce nu înseamnă, însă, eclectism ori lipsă a deciziei estetice. Dimpotrivă, cu tot zig-zagul procedeelor artistice, creaţiile lui Liviu Dănceanu vădesc o pronunţată aspiraţie către unificarea concepţiei, personalizarea stilului, sintetizarea surselor de inspiraţie". Despre el însuși, interlocutorul meu spune că trebuie "să fii ferm în moderație și moderat în fermitate".

L-am descoperit pe compozitorul Liviu Dănceanu într-un dialog care ar fi putut continua, și continua...

https://biblioteca-digitala.ro

Andra Apostu: Stimate domnule Liviu Dănceanu, sunteți unul dintre cei mai îndrăgiți compozitori și muzicologi din România. Aș vrea să mergem puțin către perioada de tinerețe, de început, a carierei dvs. de compozitor. Vorbiți-mi despre maestrul Ștefan Niculescu dar și despre Xenakis – al cărui elev ați fost pentru o perioadă.

Liviu Dănceanu: Sub auspiciile unui ethos situat între contemplativitate şi derizoriu, în primele două decenii de viaţă am înotat, stângaci şi vulnerabil, prin apele ce ascundeau rosturi şi procedee, cu menţiunea că, mai mereu, scopul era acaparat de către mijloace. Nimic nu era cu punct şi de la capăt, ci cu virgulă şi în continuare. Îmi aduc aminte că eram bolnav de ordine; aveam plăceri raţionale, un „ideal" mai puternic şi mai exaltant decât libertatea interioară. Simţeam că ordinea e indispensabilă pentru acel strat subliminal al propriei meniri, iar pentru un nivel formativ, civilizatoriu, deci un strat suprapus, dar intrat, culmea, în devălmăşie cu datele mele originare, aveam nevoie de cineva care să îmi stârnească pofta de invenţie şi de descoperire, atenuându-mi perspicacitatea analitică. Ca orice învăţătoare violentă, nevoia, poate cel mai mare sofist, s-a rezolvat simplu şi spontan, ca o ecuaţie cu o singură necunoscută. Astfel l-am aflat pe Ştefan Niculescu, într-un moment simbolic pentru complexitatea devenirii unui foarte tânăr muzician. Era imediat după cutremurul din '77 şi trăiam intens zguduirea la propriu şi la figurat a propriei fiinţe. Rezumând, Ştefan Niculescu a fost archaeul meu, cel care a turnat apă la rădăcina trecerii mele din starea de subzistenţă culturală la cea de existenţă propriu-zisă, de la virtualitate la actualitate. Şcoala alături de el a fost una de personalizare, nu de instrumentalizare, o şcoală de trezire a persoanei ireductibile din indivizii altfel pândiţi de standardizare. Asta în răspăr cu ce se întâmplă astăzi, când tendinţa generală este de nivelare, de omogenizare şi înregimentare, învăţământul actual slujind această stihie a uniformizării. De la Ştefan Niculescu am deprins o droaie de lucruri, dar poate că cel mai important a fost o vorbă de latini inventată: „*est modus in rebus*", adică, există o măsură în orice, altfel spus, faci în aşa fel încât să împaci şi capra şi varza, n-ai altă ieşire dacă te împinge de la spate o curiozitate universală. Spiritele mari n-au ochelari de cal, nu sunt cantonate într-o unică specialitate. De aici mi se trage, nu că aş fi un atare spirit, dar, precis, mă risipesc în prea multe

https://biblioteca-digitala.ro

aventuri cu capă şi spadă; ori poate că atentez la mai multe „paradigme gastronomice” decât pot digera. Am mai învăţat de la Niculescu acea valoare compromisă de comunism care este egalitatea. O egalitate de demnitate, nu de înzestrare. Oamenii, deşi sunt inegali sub raportul dotării genetice, sunt egali în onoare, adică, în faţa legii, şi e vina lor individuală dacă-şi pierd această demnitate. Când mi-a dat să citesc *Manualul* lui Epictet, am reuşit să pricep, în sfârşit, că în lumea ceauşistă în care trăiam, egalitatea era ceva ce nu se putea înălţa decât pe ruinele tuturor libertăţilor, ori eu mă delimitam strict de acea echitate mecanică, exersată prin tăierea capetelor plasate mai sus decât prolixa mediocritate. La rândul lui, Xenakis (al cărui elev am fost la Cursurile de vară de la Kazimierz-Dolny, în Polonia), a înţeles mai puţin că libertatea de exprimare nu e acelaşi lucru cu libertatea de opţiune, confundând limbajele cuantificabile (cele informatice, de pildă) cu limbajele necuantificabile (muzica, bunăoară). Degeaba umplea el table întregi cu formule şi algoritmi, graţie cărora, chipurile, sunetele s-ar fixa în mod desăvârşit pe portativ, când în realitate, limbajele comensurabile sunt tranzitive (adică, comunică) numai dacă se bazează eminamente pe informaţie cuantificabilă, iar limbajele incomensurabile sunt, de asemenea, tranzitive, dacă mizează predominant pe informaţie necuantificabilă. Ei bine, atunci când un asemenea limbaj necuantificabil este guvernat excesiv de informaţii aparţinând limbajelor cuantificabile, el va suporta o perturbare calitativă fundamentală, deoarece informaţia pe care o comunică devine din tranzitivă, intranzitivă, fiind opacă la orizontul de aşteptare al receptorilor. Reciproca este, evident, posibilă: un limbaj cuantificabil poate fi subminat dacă este împănat cu informaţie incomensurabilă. Dincolo de aceste, să le spunem, zidiri în sistem, Xenakis era un grec autentic: frate, frate, da’ brânza-i pe bani. Îmi aduc aminte că în ’92, când a împlinit 70 de ani, l-am invitat la Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi. Nu s-a mulţumit cu un concert. A vrut trei, dar până la urmă au fost două. Nu mai spun că sala Radio a fost arhiplină. Nu că publicul se dădea în vânt după muzica sa. Dar a doua zi, la servici, mai peste tot în Bucureşti, întrebarea la ordinea zilei era: “ai fost aseară la Xenakis”? Snobismul să trăiască! Am avut apoi privilegiul să fiu cu el la Brăila, oraşul lui natal. S-a întâlnit cu prietenii din copilărie. A vrut chiar să facă o baie în

https://biblioteca-digitala.ro

Dunăre. Noroc cu nevastă-sa, care i-a amintit dictonul elin conform căruia, oricum, nu poţi face baie de două ori în aceeaşi apă. Păcat că steaua lui apune. E, totuşi, un compozitor emblematic pentru secolul 20. Iar dacă ar fi să privesc prin telescop cerul componisticii contemporane, Niculescu e un astru, în timp ce Xenakis e un asteroid.

A.A.: Ați înființat ansamblul *Archaeus*, un ansamblu deja de tradiție, pe care l-ați dirijat/coordonat în mai bine de 500 de reprezentații. Cât de important este un asemenea demers pentru viața muzicală contemporană?

L.D.: *Archaeus*-ul s-a întemeiat ca urmare a percepţiei unei frecvente precarităţi: muzica nouă era restituită atât de relativ încât dacă, de pildă, opusurile mozartiene ori beethoveniene ar fi fost traduse în aceeaşi manieră, probabil că cei doi compozitori nu ar mai fi fost în topul preferinţelor de azi ale melomanilor. A fost la mijloc o ambiţie, aceea de a respecta cât mai strict nu numai litera, ci şi spiritul partiturilor contemporane. Nu spun că toate cele peste cinsprezece mii de execuţii au fost solidare acestui deziderat. Declar totuşi că ne-am străduit să fim cât mai fideli intenţiilor şi sugestiilor autorilor, mai presus de orientarea lor stilistică sau estetică şi indiferent de magnitudinea creaţiei lor. Am evitat, deci, exclusivismul elitist, ignorând deliberat tentaţia postmodernă, conform căreia fie se încurajează doar acel tip de îndeletnicire arhivistică, de clasare şi înregistrare mecanică a unor valori ce trebuie să rămână oarecum exterioare, fie, printr-o manipulare impresarială a pieţei contemporane de muzică, se denunţă, chipurile, perspectiva pretins ierarhizantă a lucrărilor recente. În plus, este vorba şi de anumite constrângeri pe care Archaeus-ul le-a resimţit, pe de o parte, în primii ani de existenţă – aceea, singura posibilă, de altfel, a evadării prin memorie şi, pe de altă parte, în ultimele două decenii şi jumătate, aceea a imposibilităţii oricărei variante de evadare. Altminteri, “elitele” artistice de astăzi ne îndeamnă să ne pese de ceea ce nu contează sau contează mai puţin, şi să fim nepăsători faţă de singurele lucruri care ne apasă cu adevărat: identitatea noastră umanistă şi creştină. Totuşi, contrar “preferinţelor” elitiste actuale, oamenii sunt cei care contează, nu ideile. Nu poţi să crezi în idei necondiţionat; doar dacă-ţi pierzi minţile. Or, pentru *Archaeus*, mai preţuiţi sunt compozitorii şi nu stilurile ori tehnicile lor componistice. Asta mi se pare foarte însemnat

https://biblioteca-digitala.ro

pentru viaţa muzicală contemporană. Şi mai e ceva: muzica s-a întors în familie. Chiar dacă e una prin alianţă, *Archaeus*-ul reprezintă o atare entitate: o Familie, în care ne împărtăşim şi bunele şi relele, cum ar fi, bunăoară, o vizionare pe Mezzo a unei interpretări de muzică nouă, care, fiind atinsă de perfecţiune, mă face (o spun pe şleau archaeilor) fie să închid televizorul, fie să mă las de muzică.

A.A.: Scrieți neobosit pentru o multitudine de instrumente, într-o paletă largă de timbruri și combinații de timbruri; v-ați creat preferințe? Experimentați?

L.D.: Timbrul sonor este o eliberare. Este muzica urechii ce se combină aidoma culorilor din pictură. Conştiinţa auditivă umană discerne mai întâi timbrul şi abia apoi frecvenţa, durata şi ceilalţi parametri sonori. Cu toate acestea timbrul e singura calitate a sunetului ce nu are încă o sistematică a sa! M-am ferit să “construiesc” timbre pornind dinafara lor sau de la o anumită idee despre ele. Într-o felie substanţială din lumea efectologiei actuale, timbrul este fructificat doar în măsura în care se desparte de natura sa, de adevărul pe care îl conţine. Or, tocmai acest adevăr am încercat să-l recoltez, căci nu puteam refuza, pe cât posibil, nimic din oferta fascinantă pe care o livrează organologia contemporană. M-am erijat astfel într-un fel de Lot, care poate fi ipostaziat drept un paznic al acestei realităţi. Altfel, aş fi devenit un avocat al compozitorului clasificabil, al acelui artist ce nu mai are nici o trăsătură distinctivă în mod esenţial, roadele sonore, în tipul de urzeală postmodernă, pierzându-şi gustul tocmai fiindcă s-au lepădat de miezul lor. Dacă nu trăim autentic relaţia cu instrumentele, dacă nu înjghebăm cu ele prietenii, care să devină, în timp, trainice, dacă nu le dăm ceea ce merită ori li se cuvine, atunci ne transformăm în sacerdoţi ai nimicului, demni urmaşi ai acelor gnostici a căror divinitate este doar anvelopa doctrinară, adică neantul pur proiectat peste o lume de umbre, şi nu experimentul care înseamnă deopotrivă temeritate gratuită şi circumstanţă favorizantă. Da, am compus pentru destule (?) timbruri şi aliaje timbrale, cu toate că pânda a fost constantă, să mă rezum la instrumentele din Archaeus. Am traversat, desigur, şi numeroase atare situaţii. Am şi experimentat, dar, de cele mai multe ori, cu zâmbetul pe buze. Într-o lume care moare de râs forţat, dirijat din culise sau de râsul unui nebun încă nelegat, m-am străduit să port pe buze şi, poate, în urechi, acel surâs pe

https://biblioteca-digitala.ro

care Foucault îl recomanda atunci când trebuie să întâmpinăm orice pretenţie de adevăr şi orice discurs despre reuşită. *Protocantus*, *Glass Music*, *Sega-nomia*, *Domestical Music...* au constituit experimente în zona obiectelor acustice, fie ele *ready-made*, fie *in progress*, capabile să sporească zestrea instrumentelor consacrate. Călătoria am săvârşit-o ca un explorator mânat de un unic gând, graţie căruia căutam anume ceva nou în ordinea timbralităţii. Parcă eram bântuit de o modernitate autotelică. *Quasifuga*, *Quasipreludiu*, *Quasipostludiu (Addenda)...* au fost cazuri de acusmatizare, de deghizare a sursei instrumentale, periplul meu componistic consumându-se în ipostaza de misionar, cu inerenta-i inflamare a eului, cu perorarea propriilor idei, chiar cu strigarea unei originalităţi dictatoriale. În *Angulus ridet*, *Ossia*, *Simfonia a II-a*, *Rime pentru Archaeus*... am investigat rezistenţa la modele, slujind la curţile feudalilor marii muzici, fiind totodată un pelerin cu o existenţă bigotă, care mi-a transformat aspiraţiile în inspiraţii de tip "retro", modernitatea, de această dată, aparţinând, sacramente, altora. Cu totul altfel s-a pliat investigaţia în *Simfonia I-a*, *Quasiconcerto*, *Quasiricercare*, *Symconcertphony*..., prin care am pus în discuţie genuri şi forme tradiţionale dar şi principii de compoziţie în ordinea ontologicului, aşa cum a fost, bunăoară, conceptul de "archaeu", urmărind anexarea unor noi teritorii, unde, aidoma conchistadorului, să-mi impun legea, obiceiurile, paradigma mea culturală; uneori, însă, am fost eu însumi contaminat de specificul noilor teritorii, răsărind, în acest fel, un tip de modernitate interferenţială. În sfârşit, am experimentat şi la nivelul altoiului de tipare componistice, al hibridizării ori metişizării structurilor arhitectonice, funcţionând ca un peregrin, cel precum un bumerang cu acţiune lentă: odată atinsă ţinta, mă întorceam invariabil acasă, în peregrinările mele fiecare eveniment constituind o ţintă virtuală, grea de impresii, pe care le adunam din toate muzicile întâlnite pe drum, dar şi uşor de cauţionat în modernitatea ei analitico-sintetică. Aşa s-au născut opusuri precum *Concerthymn*, *Ave*, *Eva*, *Unu plus minus unu, Ichthys*... În toate aceste experimente mi-am propus să pendulez, pe cât posibil onest şi relaxat, între cele două tipuri de logici creatoare: una, a finitului, a meritului, alta, a graţiei şi a gratuităţii.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Ați scris și muzică de film pentru o perioadă destul de lungă din cariera dvs., 1987-1993. De unde a pornit acest demers artistic, mai cu seamă că puțini compozitori din generația actuală abordează acest gen muzical?

L.D.: De la Radu Igazsag, pe care l-am întâlnit la un simpozion "Intermedia", la Arad. Erau acolo Conu' Paleologu, Şerban Foarţă, Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, alături de alţi mulţi tineri de mare perspectivă în varii domenii artistice. Ţin minte că într-o seară prelungită, în care Domnul Paleologu şi cu Domnul Foarţă erau scânteietori în verva lor spirituală, în timp ce noi, "tinerii", abia ţineam capul drept, Radu mi-a făcut propunerea să preiau, de la recentul, pe atunci, plecat în Germania şi nemaiavând, deci, drept de semnătură, compozitorul Ştefan Zorzor, sarcina realizării coloanei sonore la un ciclu de filme de animaţie, intitulat, dacă nu mă înşel, "Universul muzicii", bref, cu Muzica în rol principal şi având drept public ţintă, copiii. În proiect era implicat şi regizorul Zeno Bogdănescu, la fel ca şi Radu, total dăruit serialului. Au ieşit vreo 12 sau 13 episoade, în principal axate pe prezentarea instrumentelor, a genurilor şi formelor, a orchestrei simfonice, astfel încât să întrunească prerogativele unor lecţii, aş spune, ideale, cu mult mai vii şi mai iluminate decât multe dintre orele de muzică din învăţământul nostru, chiar şi cel vocaţional. Asta pentru că elementele didactice se brodau exemplar pe un story pe cât de agreabil, pe atât de spiritualizat. Au urmat alte şi alte filme, majoritatea de animaţie, dar au fost şi filme documentare, adăugându-se aici, drept "complice" regizoral, şi Alexandru Solomon. Din păcate, ca un fals remediu al nedreptăţilor suferite, uitarea a operat şi în teritoriul producţiilor Animafilm, lăsând în urmă un uriaş monstru de ingratitudine. Un monstru ca cel din poveste, cu trei capete: unul care trece cu vederea binefacerea, unul care o plăteşte şi altul care se răzbună pentru ea.

A.A.: Ce tip de estetică promovează creațiile dvs.? Putem vorbi de un stil al compozitorului Liviu Dănceanu? Dacă da, cum este el caracterizat?

L.D.: Cu ani în urmă, Ştefan Niculescu spunea că opusurile mele "dovedesc însuşirea unor tehnici dintre cele mai diferite, angajarea fără prejudecăţi pe mai multe orientări contemporane (uneori, aparent contradictorii), deschiderea atât la îndrăznelile avangardei cât şi la înţelepciunile tradiţiei, ca

https://biblioteca-digitala.ro

urmare a neînchistării pe o singură direcţie şi a evitării reducţionismului, la modă până mai ieri, care mi se pare caracteristic autorului, precum şi spiritul nou ce tinde a sălăşlui în muzica ultimilor ani. Ceea ce nu înseamnă, însă, eclectism ori lipsă a deciziei estetice. Dimpotrivă, cu tot zig-zagul procedeelor artistice, creaţiile lui Liviu Dănceanu vădesc o pronunţată aspiraţie către unificarea concepţiei, personalizarea stilului, sintetizarea surselor de inspiraţie". Sigur, e multă bunăvoinţă în aprecierile Domnului Niculescu şi, poate, mult prea multă părtinire, dar cred că iureşul acesta stilistic, straturile diverse în care sunt însămânţate varii atitudini, orientări şi tehnici componistice reprezintă o certitudine şi o constantă a conduitei mele creatoare. Sunt un maniac al diversităţii imanente (?), al virajelor spectaculoase (?), al schimbărilor de macaz imprevizibile (?). Poate părea, şi pe undeva chiar este, puţină inconsecvenţă, dar, îmi place să cred, nu cu sensul de caricatură a existenţei mele componistice şi nici de deprimare în urma unei căderi dintr-o fază sufletească superioară şi recentă, într-una primitivă şi perimată, ci ca un rezervor care insuflă fragede şi intermitente seve de inspiraţie, acordând totodată momente necesare de repaos şi de reorganizare. Este şi o mefienţă acută faţă de intoleranţă. Nu vreau nicidecum să fiu egoist, să exersez doar anumite maniere de a face muzică. Se pare că nicio calitate umană nu e mai intolerabilă în creaţie şi, de fapt, mai puţin tolerată, decât intoleranţa. Vreau, în schimb, să fiu răbdător, concesiv, îngăduitor, de ce nu?, blând cu cât mai multe stiluri, mai ales că muzica, vorba lui Boulez, e un limbaj de făcut şi nu numai de uzitat. Ştiu că e o mare himeră a spiritului şi că tocmai cine o predică nu o practică, iar cine o practică nu o predică, dar mai ştiu că suntem plămădiţi din slăbiciuni şi că trebuie să ne iertăm reciproc erorile, aceasta fiind prima lege a acceptării mutuale. Simt că în artă poţi să iei urma unor cât mai diferiţi vectori creatori, nu ca în viaţa profundă, acolo unde nici vorbă să slujeşti la mai mulţi stăpâni, e de preferat la nici unul, de pildă, să fii conservator şi simbriaş al capitalismului oligarhic transnaţional, stângist, dar cu sensibilităţi de dreapta, ortodox ecumenist, cu simpatii catolice şi, în plus, adept al economiei de piaţă după modelul Occidentului protestant. Aşa ceva nu se poate. În muzică, însă, da, e posibil. Iar dacă eşti în stare să încorporezi cu seninătate şi destindere direcţii şi capabilităţi de (re)prezentare a travaliului

https://biblioteca-digitala.ro

sonor, uneori incompatibile şi chiar antinomice, fără să năclăieşti ideile sau detentele creatoare, fără să bălmăjeşti conceptele sau doctrinele, precum şi fără relativizarea autenticităţii, atunci nu trebuie să-ţi mai pese cât de multicoloră, cameleonică îţi este estetica. Totul este să fii ferm în moderaţie şi moderat în fermitate. Mai mult să dresezi diversitatea şi să îmblânzeşti contrarietatea. Am să exemplific cu una dintre ultimele mele lucrări, poemul simfonic *Nord-Sud*, testimoniu al polistilismului şi al afirmărilor paradoxale, întemeiat pe o contradicţie semnalată de Solomon Marcus (în *Paradigme universale*, ed. Paralela 45): ”o insulă este definită drept o porţiune de uscat înconjurată de apă, iar un lac drept o porţiune de apă înconjurată de uscat. Să presupunem că emisfera nordică ar fi formată numai din uscat, iar emisfera sudică numai din apă. În aceste condiţii, este legitim să considerăm emisfera nordică o insulă sau emisfera sudică un lac?” Nordul şi sudul, o ştie toată lumea, constituie puncte nodale, antinomice. Un fel de Ianus pe care Arthur Koestler l-a poreclit holon, pentru a exprima entităţile contradictorii şi care stăpâneşte un sistem cu un comportament deopotrivă de subsistem şi suprasistem. Cu alte cuvinte, este, în acelaşi timp, întreg şi parte conform funcţiei figurilor de tip metonimic, în care clipa trebuie să dea seamă despre eternitate. Există întotdeauna o relevanţă globală a fenomenelor locale, graţie căreia zgomotul de la Polul Nord perturbă liniştea Polului Sud şi invers. De aici metafora fluturelui, în virtutea căreia o schimbare la centru are o influenţă importantă asupra periferiei, reciproca fiind întru totul valabilă. Dar nordul şi sudul nu delimitează în mod radical centrul şi marginea. Unde este centrul unui foc? Dar periferia unei oglinzi? Orice punct al lor îndeplineşte funcţia întregului. Există, neîndoios, o solidaritate a localului şi globalului, ce sabotează distincţia dintre centru şi periferie. Sigur, cei doi poli tereştri sunt martori ai celor două sensuri aristotelice impuse de cele două spectre ale armonicelor naturale. Polul Sud atrage spectrul ascendent, desemnând un vector de la teluric înspre celest, adică de la materialitate către imaterialitate, iar Polul Nord are certe afinităţi cu spectrul descendent, de la celest spre teluric, deci de la imaterialitate spre materialitate. *Nord-Sud* nu este, însă, construită pe spectre armonice (doar accidental), ci pe nivele registrice. Sudul este grav, iar nordul acut, ambele fiind leagăne de culturi complementare: savante şi pragmatice,

https://biblioteca-digitala.ro

raţionale şi empirice, enclitice şi autotrofe. Cei doi poli sunt un ogor brăzdat de meridiane, care, fie contondente sau netede, zăgăzuite sau fluide, de pământ sau de apă, de umbră sau de lumină rămân, implacabil, în număr de douăsprezece (primul meridian, Greenwich, să zicem, reluându-se în final, ca-ntr-un fel de reîntoarcere pe meleaguri bătătorite). Toate sunt dispuse în patru alcătuiri paradigmatice înlănţuite printr-o irepetabilă relaţionare: NS - N - N+S - S - NS - N+S - NS - S - N - S - N+S - N - NS. Şi, culmea, ele sunt supuse unui alt paradox: teluric, Polul Sud este înconjurat de ape; acvatic, Polul Nord este împrejmuit de pământ.

A.A.: Găsiți titluri extrem de interesante, incitante și surprinzătoare pentru lucrările dvs., ce vă inspiră?

L.D.: În mare, există patru categorii de titluri care se pot pune pe frontispiciul unei partituri: 1) titluri care luminează conţinutul muzicii respective; 2) titluri al căror înţeles depinde de unghiul din care-l priveşti; 3) titluri care nu au nimic în comun cu mesajul opusului; 4) titluri care sunt în răspăr cu semnificaţiile lucrărilor reprezentate. Majoritatea partiturilor mele poartă titluri aparţinând primei categorii. Sunt însă şi unele care ignoră substanţa muzicii, cum ar fi, de pildă, *Opus 61*, *Opus 79* sau *Opus 80*, care emană o neutralitate şi chiar o aroganţă dezarmante. Dacă e ceva incitant, cum ziceţi D-voastră, în titlurile compoziţiilor mele, aceasta ţine, cred, de contragerea, sau mai bine zis, de anagramarea unor denumiri de genuri şi forme, care devin, astfel, entităţi arhitectonice mixte, corcite, într-un anume fel, bastarde. Ce altceva este *Marciaxion* decât denumirea unei fuziuni dintre marş şi axion ori *Tanghoral* – o împletire a tangoului cu coralul? În acelaşi spirit se comportă *Valsanglaise*, *Bolerossa, Fugarap, Catavalsie, Potliedpouri, Bagaloptelle, Sarabacanalda*, *Scherzong, Toccanonata, Codalind* şi multe, multe asemenea, cel mai recent exemplu fiind *Ichthys* – operă-parabolă în şapte partide de pescuit, pentru trei pescari şi orchestră de peştinstrumente, care este alcătuită din *Prerondoludiu*, *Fopescallia*, *Alle(ä)mandler*, *Pavariana*, *Tanvalsgo*, *Fumeganuet* şi *Postgigaludiu*. Adevărul e că nu m-am gândit niciodată ca muzicile mele să degaje titluri provocatoare sau incisive. De obicei le pun la urmă, atunci când procesul componistic este finalizat. Au fost însă şi cazuri când am pornit de la titlu: bunăoară, *Quasiopera*, în care am vrut să repun în discuţie un

https://biblioteca-digitala.ro

gen mai puţin frecventat de tinerii din ziua de azi, ori *Quasisonata*, unde am demarat de la un montaj de versuri din lirica lui Poe, nume care pentru mine semnifica, la acea vreme, trei tipuri de sintaxă muzicală: polifonie, omofonie, eterofonie. În alegerea unui titlu nu e de neluat în seamă nici factorul emoţinal, raţional şi instinctual, care fac distincţia între titlurile lirice, narative şi cele dramatice. Primele se asociază cu emoţia exaltată, şi chiar dacă nu mai există o referire directă la afect, prezenţa acestuia este esenţială, fiind sugerată cu putere. Este o prezenţă implicită, dar incontestabilă, care identifică liricul cu persoana întâia, deci, cu eul auctorial. Aşa au stat lucrurile cu *Ira*, *Luxuria*, *Koan* ori *Mass*, odată cu care a devenit legitimă întrebarea: ce ştim, în stare de conştienţă, despre emoţie mai mult decât atunci când ea ne năpădeşte? Probabil că alegerea unor atare titluri este consecutivă unui comportament, a cărui înţelegere adecvată condiţionează o corectă reprezentare vizavi de tâlcul sonor. Titlurile narative angajează persoana a treia, derivând din factorul raţional, al cărui atitudine este liniară, secvenţială, ca, de pildă, *La musique du rire et de l'oubli*, *Cette lancinante douleur de la liberté* ori *O zi din viaţa lui D.G.* În sfârşit, există şi titluri dramatice, izvorâte din zgândărirea instinctului, căruia îi stă bine să se exprime la persoana a doua, precum în *L'effetto Doppler*, *Feast Music*, *Panta rei*, unde se simte o confruntare între personajele "prinse" şi cuprinse în ţesătura sonoră. Tentativa de explicitare a conţinutului muzical de către titluri pare, totuşi, sterilă, sau, cel puţin, minoră, deoarece, cum de atâtea ori se întâmplă, vraja muzicii nu poate fi convertită în elemente raţionale. Explicaţiile ţin, îmi place să cred, de funcţia noţională a limbajului, în timp ce inefabilul sonor este un rezultat al atribuţiei sale sugestive. Încercarea de a sesiza perspectivele (provocate) dintr-o partitură, fără a-i cunoaşte în prealabil baza sa noţională, nu poate duce decât la situaţii de ignorare a realităţii muzicale. Iată de ce încerc să nu pornesc, în travaliul meu componistic, de la titlu. Cu toate acestea, din perspectiva disocierii titlurilor concrete de cele abstracte, mă învârt între două specii de denumiri: 1) noţionale – *Andamento*, *Chinonic*, *Parallel Musics*, *Aliquote* – şi 2) sugestive – *Diario minimo*, *L'Abîme de Pascal*, *The Epic Pyramid*, *Memorialis*, cu menţiunea că fiecare prizează doza lui de echivoc, prezentă uneori drept ambiguitate şi alteori ca mister, echivoc ce poate fi minimizat prin lucrarea autentică a

https://biblioteca-digitala.ro

intuiţiei ascultătorului. Cât despre ambiguitatea numelor hărăzite creaţiilor sonore, ea trebuie relativizată prin distingerea mai multor cote posibile de încifrare. Vom observa, astfel, că există o ambiguitate locală, care se manifestă la nivelul substanţei muzicale, de exemplu, în *Exerciţii de admiraţie,* şi o ambiguitate globală, ce rezidă din forma de ansamblu, aşa cum se întâmplă, bunăoară, în *History-Rhapsody*. Niciodată, însă, nu mi-am dorit să mă comport ca un gnostic în ceea ce priveşte atribuirea titlurilor la lucrările mele, fie şi pentru că, aşa cum preciza Ioan Petru Culianu în *Gnozele dualiste ale Occidentului,* (pag.77), „gnosticii nu numai că amalgamează diferite idei, ci şi le deturnează de la înţelesurile lor originare", o deturnare ce, în treacăt fie spus, este larg folosită de postmodernitate. Unii dintre adepţii „noii complexităţi în componistică", Brian Ferneyhough, de pildă, au utilizat momirea, transformând-o într-o strategie de-a dreptul revoluţionară, *„détournement abusif"*: deturnarea unui titlu semnificant intrinsec, apt să primească o nouă semnificaţie într-un nou context (Ferneyhough: *Shadowtime*, *La Terre est un Homme*, *The Doctrine of Similarity*, *Cassandra's Dream Song*). Oricât de excentric şi-ar intitula compozitorii opusurile şi oricât de credincioase ar fi aceste titulaturi imaginilor muzicale pe care le ilustrează, ceea ce interesează este cum şi ce anume va surprinde acea muzică împachetată într-un titlu, dincolo de ceea ce se aşteaptă şi se ştie că va avea loc în lucrarea respectivă. Titlul şi sonoritatea unui opus sunt două entităţi, aş spune, complementare, chiar dacă o muzică fără titlu este integral autotrofă şi perfect inteligibilă, pe când un titlu fără muzică este un nonsens. (Na, că am expandat prea mult răspunsul meu, dar presupusele aţâţări ale titlurilor mele s-au metamorfozat treptat în incitări ale interogaţiei D-voastră).

A.A.: Judecând după alegerile dvs. muzicale, aveți, oare, o preferință pentru instrumentele de suflat?

L.D.: N-am preferinţe decât de moment. Că mi-am început viaţa componistică scriind pentru suflători (*Allegorie* pentru septet de alamă sau *Sonata pentru fagot*) a fost, pur şi simplu, o opţiune circumstanţială. Am un respect la fel de mare pentru toate popoarele de instrumente, toate familiile şi toţi indivizii. Numai destinul a făcut ca uneori să bat la uşa suflătorilor şi să mi-o deschidă cu condescendenţă şi luare-aminte, alteori să primesc eu la mine acasă, corzile ori

https://biblioteca-digitala.ro

percuţiile, încercând să fiu cât mai mărinimos. În toate cazurile s-a realizat, sper, un troc reciproc avantajos, instrumentele inspirându-mă şi provocându-mă, de multe ori torenţial, iar eu, la rândul meu, inspirându-le şi provocându-le, ce-i drept, infinitezimal. În sensul acesta mi-am făcut mulţi prieteni, faţă de care mă ostenesc să fiu cât mai onest şi loial. Şi, în special, atent. (Nici n-aş putea altfel, căci fără ei aş fi ca şi inexistent. Ba nu, un mut). Sunt, de asemenea, atent la avatarurile lor fenomenale. M-au interesat, de exemplu, tulburătoarele lor emergenţe şi evanescenţe de-a lungul istoriei muzicii, sesizate cu o mare acuitate şi plasticitate de Anatol Vieru, în *Cuvinte despre sunete* (pag.37-38): „Marile grupuri de instrumente muzicale – percuţia, suflătorii, instrumentele de coarde – au apărut tocmai în ordinea de mai sus. Expresiile muzicale, cele mai primitive au fost legate de ritm; oamenii au scos ritmuri bătând în pietre, lemne sau, mai târziu, în membrane din piele. Au urmat instrumentele de suflat: tulnicul – cu care păstorii semnalizau la distanţă, cornul – cu care porneau la vânătoare, tuburile metalice – cu care îndemnau la atac. Fluierele au deschis calea expresiei individualizate, cu caracter personal. Ultimele venite în noaptea timpurilor au fost instrumentele de coarde; strunele au permis o expresie rafinată, complexă, subtilă mediere a preocupărilor umane cele mai elevate; modurile muzicale se emancipează treptat de acustica primară şi pătrund, din epidermic, spre fibra intimă. Aşa au venit instrumentele în istoria din noaptea timpurilor. Dar istoria modernă a instrumentelor, istoria orchestrei moderne? Ea a repetat acest drum şi anume, l-a repetat invers. Istoria perfecţionării instrumentelor muzicale şi a integrării lor în orchestră face exact drumul contrar. Lutierii italieni au fost primii mari făuritori de instrumente moderne, minunatele lor viori şi violoncele dăinuie inegalabile şi azi. Instrumentele de coarde au constituit nucleul orchestrei simfonice moderne; li s-au alăturat mai întâi grupul omogenizat de instrumente de suflat din lemn, iar mai târziu corul puternic al alămurilor. Toate acestea au amplificat, rotunjit şi diversificat orchestra simfonică, pregătind-o pentru a primi pe ultimii veniţi: grupul instrumentelor de percuţie. Asistăm deci la o uriaşă repetare inversă în istoria instrumentarului muzical, un şir cu forma ABCCBA”. Lasă că relaţia dintre instrumente, precum şi legătura lor cu „părinţii” au suferit schimbări profunde, dar cum ai putea, prin anumite

https://biblioteca-digitala.ro

afinităţi, să dereglezi o asemenea ordine? Mai ales că există compozitori care nasc instrumente şi există instrumente care „nasc" autori. În primul caz, evident - avantaj Muzica, profesionalismul; în cel de-al doilea, de cele mai multe ori - avantaj diletantismul, impostura. De o parte, pofta de timbruri noi, insolite, ivită din debordarea convenienţelor, din acel rest ofertat de prea-plinul fanteziei şi precaritatea, la un moment dat, a mijloacelor; de cealaltă parte, îmbuibarea cu sunete şi conglomerate sonore sintetice, prefabricate, generos şi ne selectiv dăruite de tehnologia electronică. Talentul şi vocaţia sunt astfel substituite de ambiţie şi conjunctură. S-a dus de mult vremea lui Stradivarius, al cărui secret de plămădire a viorilor (rămas nedescifrat încă în totalitate!) era împărtăşit unui grup restrâns de iniţiaţi. Una era atunci un interpret (alias compozitorul), care obliga vioara să suspine sau să se bucure în mâinile sale, şi alta este acum un interpret (compozitor?), care apasă pe butonul cu programul *x* şi pe clapa cu parametrul *y* ca să obţină „vioara" care să-i suspine şi să-l bucure, de multe ori indiferent de voinţa lui. Nu, nu pot să mă ataşez, preferenţial, de un anume instrument, fie el de suflat, de coarde, de percuţie ori electronic. Woyzeck a mâncat toată viaţa lui preponderent mazăre şi, în final, s-a smintit.

A.A.: A ajuns muzica savantă în pragul apocalipsei?

L.D.: Categoric, da. Ca orice fiinţă, se ştie, fenomenele se nasc, cresc şi mor. Nu văd de ce muzica savantă, născută şi crescută din gena creştină şi umanistă a duhului european, s-ar strecura înafara acestei ursite inexorabile, chiar dacă mai atârnă încă de un fir de păr, care este creştinismul ortodox, celălalt fir, umanismul, subţiindu-se atât de mult încât abia dacă se mai zăreşte. Despre extincţia muzicii aşa-zisă cultă am scris, în urmă cu vreo zece ani, o carte „botezată" chiar *Apocalipsa muzicii savante* (ed. Corgal Press) şi nu mai vreau să reiau ideile de acolo, întrucât nu-mi provoacă o stare de spirit tocmai bună şi, oricum, nu interesează (aproape) pe nimeni, ca să nu mai spun că, din câte am văzut, fenomenul nu e perceput în realitatea lui implacabilă. Atât aş mai vrea să adaug: muzica savantă nu mai are adresant. Omul reticular, cu alte cuvinte, sclavul fericit al postmodernităţii dominată de establishment-ul necruţător, fiind privat de opţiunea răzvrătirii, rămâne deschis la un spaţiu permisiv compensatoriu: societatea spectacolului – internet, facebook, mass-media, televiziune, consumism,

https://biblioteca-digitala.ro

populism, fotbal, entertainment, pseudo-critica socială etc. Deşi nu oferă o reală ieşire din „sistem”, acest teritoriu autorizat şi pernicios produce iluzii cu efecte dezastroase, unul dintre ele fiind abolirea artei de tip *Trobar clus*. Consumatorul de artă a devenit o simplă funcţie în „reţea”, un automat *multi-task*, incapabil să mai întrevadă necesitatea simplă şi simplitatea necesităţii. Staful ori „reţeaua” îl feliază, nu-i mai permite să se adune într-o singură persoană; spaţiul lui permisiv este servitutea voluntară şi „corectitudinea politică”, o corectitudine graţie căreia s-a reuşit, iată, cucerirea, de către o unică entitate, a întregii lumi, fără atacuri de infanterie, bombardamente aeriene ori incursiuni maritime. Doar prin confiscarea şi manipularea informaţiei. Mistificarea adevărului de pe teren este însoţită de discreditarea celui ce simte, înţelege şi crede altfel. Cum se întâmplă, bunăoară, cu muzicianul veritabil, care, îndeobşte, este sincer şi împătimit, nelăsându-se învins cu una, cu două. Într-o societate de masă, aşa cum este cea în care vieţuim noi, doar mass-media îţi oferă legitimitate şi doar în chip de „voce oficială” poţi impune idei şi te poţi adresa unui public deja formatat. Un public obişnuit care să reacţioneze pavlovian la artă, acceptând, în general, doar ceea ce i se pare cunoscut, bătătorit. Dar finalitatea mesajelor media este cu mult mai parşivă: să ne integreze pe toţi într-o mare familie pseudo-prosperă, însă cu o condiţie – individul să se depersonalizeze, lăsându-i pe alţii să judece şi, mai ales, să decidă pentru el. Or, muzica savantă nu comportă, în nici un fel, teleologia comunului, a drumului bătătorit şi nici nu practică depersonalizarea. Numai că, suprimarea acestei muzici este o mare eroare. Cei care contribuie voluntar la subminarea ei nu înţeleg sau nu vor să înţeleagă că sălile de concert destinate muzicii culte sunt locuri unde timpul industrial este suspendat, iar muzica savantă ne smulge din ghearele pieirii şi ne redă unei posibile redempţii. Ce mă doare însă cel mai mult e că muzica savantă nu moare apoteotic, ci într-un mod viclean, căci nu se poate canoniza un fenomen ce sucombă din laşitate. Or, muzica savantă suferă din faptul că nu vrea să supere pe nimeni. De aici varietatea ei incontrolabilă din ultimul veac şi, prin urmare, disiparea ei păguboasă. La fel şi teama ei de a fi marginală. Doar că, a fi marginal înseamnă a fi liber, iar a fi liber implică responsabilitatea de a-ţi duce crucea. Şi nu poţi pretinde a-ţi duce crucea atunci când vrei să fii ca toţi ceilalţi, să

https://biblioteca-digitala.ro

omogenizezi diferenţele. Muzica savantă e, într-adevăr, azi în pragul apocalipsei fie şi pentru că îşi tolerează cu emfază erezia şi îşi subvenţionează cu inconştienţă diversiunea.

A.A.: Aveți o mare grijă pentru ”întregul” creator. Observ, de pildă, design-ul coperților cărților dvs., deloc întâmplătoare sau anoste iar reprezentațiile operelor dvs. sunt o adevărată plăcere pentru public. Cum vă vin aceste idei, aceste asociații?

L.D.: Dar cine nu are această grijă, prin care orice creator încearcă să gândească „întregul artistic” ca un complement conştient şi sistematic al propriei experienţe? Cunosc autori care, nu rareori, îşi leagă un interes factice, cu o escapadă, să zicem, într-o expoziţie, pentru a trage cu ochiul la niscaiva sugestii de grafică de carte ori design de mai ştiu eu ce alte obiecte artistice. Sunt exemple care provoacă reverii şi care, dacă ar constitui un binemeritat termen de comparaţie, destui din cei de azi (scriitori, compozitori, artişti plastici etc.) ar trebui să admită că viaţa lor nu are o dimensiune estetică şi, cuprinşi de năduf, să spună, precum personajul lui Cehov: „Urât mai trăim, Domnilor!” Or, cum ştim că urâtul acaparează tot ce nu e dominat de către formă şi raţiune, am încercat să imprim o anumită formă raţională (nu însă şi o raţiune formală) întreprinderilor mele, la care am adăugat complicitatea şi derivaţia simţurilor, cu ajutorul cărora mi-am forjat emoţiile. Aşa s-a făcut (sau s-a nimerit) ca drumul spre „întregul creator” să tindă a fi parcurs doar pe clar de lună, iar drept „pedeapsă”, aurora să fie zărită înaintea răsăritului. Categoric, acesta nu-i un merit personal. Vrem, nu vrem, arta este o marfă şi, ca orice marfă trebuie ambalată. Doar că împachetarea nu o poţi face de unul singur. E nevoie de colaboratori, cărora să le dai mai mult decât îţi dau. Ei bine, am avut şansa unor con-lucrători excepţionali. De pildă, în ceea ce priveşte grafica de carte, la început am cooperat cu Iosep Sou, un „poet vizual” spaniol de mare originalitate şi probitate, care mi-a „împodobit” de-a lungul anilor vreo unsprezece cărţi, după care s-a produs întâlnirea cu Iosif Haidu, un rafinat desenator şi colorist subtil, care a „garnisit” şi el zece dintre volumele mele. Nu se cuvine să uit grafurile lui George Bacovia, marele nostru simbolist, care, dacă n-ar fi fost poet, ar fi fost, cu siguranţă, un important pictor, grafuri ce au constituit contrapunctul plastic la poemele mele din *Carapoembole* (ed. No.14 Plus Minus). La rândul lor,

https://biblioteca-digitala.ro

show-urile, pe care le proiectez împreună cu partenerii mei archaei sunt rodul muncii în echipă, ideile, soluţiile ţâşnind, de obicei, în urma unor discuţii mai mult sau mai puţin aprinse. Totul e ca opiniile, intuiţiile să nu se întrupeze în păsări de colivie, în ciuda faptului că, uneori, colivia poate reprezenta o măsură preventivă contra prădătorilor, a gloanţelor şi a furtunilor.

A.A.: Inspirația are origine divină sau putem construi pe un minim dat?

L.D.: Un minim dat rămâne pe veci un minim. Dar şi un maxim dat, dacă nu e prăşit, udat, recoltat, tot minim ajunge. Nu poţi spori talentul când nu-l ai. Dar nici când îl deţii şi-l îngropi. Inspiraţia este arta de a ridica un colţ de văl şi de a arăta un aspect ignorat sau, mai curând, uitat, al lumii pe care semenii noştri o locuiesc. E ca şi cum ai avea ceva de spus, ceva pe care nu oboseşti niciodată spunându-l. Nici Dumnezeu nu pridideşte să-ţi arate Calea. Cu Dumnezeu însă nu te întâlneşti în fiecare clipă. Doar atunci când îl (te) rogi. Aşa e şi cu inspiraţia: e un oaspete ce nu vine totdeauna la prima invitaţie. Dacă, însă, simte că o placi, atunci poţi să ai şansa să-ţi stea mai mereu în preajmă şi să devină sora bună a trudei ordonate, cea de toate zilele, formând, iată, două contrarii care nu se exclud, ca, de altfel, toate contrariile ce alcătuiesc natura umană deplină. Dar deplinătatea unei personalităţi muzicale (ca a oricărei personalităţi artistice autentice) se exprimă, cred, prin patru dimensiuni obligatoriu comparabile ca pondere şi sens: talent, inteligenţă, instinct şi vocaţie – aceasta din urmă comportând şi acea disponibilitate esenţială întru cultura generală şi de specialitate. Absenţa sau atrofierea talentului actualizează impostura, a inteligenţei – facilul, a instinctului – epigonismul, iar a vocaţiei – snobismul. Cum Dumnezeu este exempt de facil, numai un creator cu o inteligenţă precară poate crede că inspiraţia nu e de origine divină. Să o invocăm şi să o ocrotim.

A.A.: Eu vă percep ca pe un romantic al vremurilor actuale, în sensul posesiei unei personalități artistice dezvoltată pe multe planuri, în același timp sensibilă și delicată... Dumneavoastră cum vă vedeți?

L.D.: Cu toţii suntem, într-un fel sau altul, romantici. Există o vârstă romantică până şi la omul clasic sau baroc, renascentist ori modern. Nicolae Iorga spunea că romanticul

https://biblioteca-digitala.ro

este cel căruia din însuşirile intelectului îi lipseşte numai unul: un scop vrednic şi sigur. Nu prea mă recunosc în această descriere. Nu numai pentru că îmi lipsesc mai multe deprinderi, ci şi pentru că zodia mea „canceroasă" îmi conferă acea tenacitate capabilă să prezerve orice ţel, de-ar fi el chiar sub semnul utopicului. Nu sunt nici un reprezentant întârziat al trecutului, aşa cum caracteriza A.I. Herzen profilul romanticului neaoş. Mă consider, mai degrabă, un liberal ce-şi trăieşte viaţa paradoxal, când dramatic, când ludic, idealizând sufletul şi nimicind trupul. De aici, acel nefiresc, acea slăbiciune, nelinişte, ironie, întunecime, exaltare, durere, centralizare, marginalizare, încredere, mefienţă, aderenţă, repulsie; şi tot de aici neconcordanţa dintre plăsmuire şi realitate, în care locuiesc simbolurile, alegoriile şi liota de ciudăţenii care pentru mine nu sunt altceva decât provocări ale unui ideal nestatornic. Mă şi mir, uneori, cum un om cumpătat, apărător al hotarelor bunei-aşezări, să aibă izbucniri de forţă neconţinută, desfăşurată în absenţa disciplinei interioare, anarhic, după drepturile sentimentului şi ale instinctului. Şi pentru că tot suntem la momentul destăinuirilor, nu pot să tac asupra elanurilor şi efuziunilor care, în răstimpuri, se manifestă fără nici o stavilă, fiind copios stimulate de forţe lăuntrice; nicio stăpânire de sine, nicio inhibiţie, nicio ierarhie, doar sensibilitatea, aşa cum este ea, în curgerea ei naturală şi nesilită. Aş risca un fel de definiţie a romanticului: cel ce preface orice fapt existenţial în artă. (E, cumva, o parafrază la Victor Hugo, care spunea despre Romantism că a transformat revoluţia franceză în literatură). Că această metamorfoză este săvârşită cu sensibilitate şi delicateţe, aceasta ţine, pe de o parte de veritabila forţă motrice a inteligenţei, iar pe de altă parte de o calitate rară a sufletului, de un dar natural şi nu o achiziţie temporară. În general sensibilitatea şi delicateţea romanticului pălesc în faţa disperării materiei care nu se mulţumeşte cu ea însăşi şi năzuieşte vag către ceva ce, chipurile, îi este superior.

A.A.: Sunteți îndrăgit ca profesor și foarte căutat ca îndrumător de doctorat în Conservatorul bucureștean. Cât de important este un pedagog inspirat pentru dezvoltarea tinerilor muzicieni?

L.D.: Nu ştiu cât de îndrăgit sunt ca profesor. Ştiu însă că pedagogul trebuie să fie un inginer al sufletelor, un organizator în domeniul spiritelor, cu misiunea de a scăpa omul

https://biblioteca-digitala.ro

de o ruină internă, scoţând în evidenţă ceea ce este cu adevărat important şi păstrând în limite convenabile tot ce este accesoriu. Mai ştiu că pedagogia nu admite nicio dogmă, că spiritul discipolilor nu e un vas pe care noi, mentorii, îl avem de umplut, ci un cămin pe care trebuie să-l încălzim. Or dezvoltarea tinerilor muzicieni este astăzi dependentă de schimbarea de paradigmă metodologică. Spre exemplu, acum patruzeci de ani, când eram eu student, metoda atomistă era singura în stare să ne furnizeze imensa cantitate de informaţie de care aveam nevoie. Stăteam 25-30 de ore pe săptămână la şcoală, sub supravegherea a vreo 15 profesori şi asistenţi, cu toţii pregătiţi să ne alimenteze cu acele surse, referinţe, documentări, fără de care nu ne puteam forma profesional. Şi am avut profesori excepţionali: Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Alexandru Paşcanu, Adrian Raţiu, Dinu Ciocan, Alexandru Leahu, Dragoş Alexandrescu s.a.m.d., a căror metode constituiau adevărate forţe absolute, unice, infinite, determinându-ne pe noi, ciracii lor, să deprindem nu numai metabolismul artei sonore, ci şi esenţa ideilor, tendinţa raţiunii de a se regăsi, de a se recunoaşte pe ea însăşi în orice fenomen. Astăzi, când informaţia planează cu o imensă intensitate (atât în cer cât şi pre pământ) e nevoie de o schimbare radicală de viziune pedagogică, ce presupune transformarea profesorului din furnizor în antreprenor de informaţii. Nu e deloc simplu, dar avem modelul medieval exersat de către Universităţile franco-flamande, acolo unde studentul venea la şcoală doar pentru două cursuri: trivium şi quadrivium, beneficiind, astfel, de un răgaz consistent pentru - s-o spunem în limba de lemn -, aprofundarea cunoştinţelor. Ce-ar fi dacă şi la noi, în UNMB, studentul ar avea un curs teoretic, ultra-cuprinzător, însumând materiile noţionale, precum compoziţia, teoria muzicii, armonia, polifonia, istoria muzicii, formele şi analiza, estetica, orchestraţia etc., şi un curs practic, care să includă tot ce ţine de tehnica şi stilistica instrumentală, fiecare curs fiind proprietatea, se subînţelege, a câte unui singur profesor, care să strângă în jurul lui o grupă restrânsă de învăţăcei ! Câştigul ar fi, în primul rând, eliberarea studentului din chingile unui tip de instrucţie quasi-concentraţionar, totodată, foarte disipat şi accederea învăţământului nostru vocaţional la o structură integralistă, deopotrivă coerentă şi congruentă. În al doilea rând, discipolul ar profita de timpul

https://biblioteca-digitala.ro

astfel recuperat, cheltuindu-şi energia şi curiozitatea (atât cât mai este) în sălile de concert, în biblioteci sau acasă, studiind la instrument. Poate nu mă credeţi, dar am avut studenţi care nu ştiau unde este sala Radio! Nu cred că statul în fiecare zi la şcoală câte şase-şapte ore este un avantaj real. Cât despre doctorat, e-adevărat, există un flux semnificativ de pretendenţi, dar puţini dintre ei au realmente ceva de spus. Voinţa de a fi doctor e mare (întrucât de această calitate depinde în mare măsură rotunjirea carierei). Or, după părerea mea, doctoratul trebuie să reiasă pe nesimţite, din propria-ţi zbatere-dezbatere, nu poţi doar să-l ţinteşti.

A.A.: Ce face compozitorul Liviu Dănceanu când nu scrie muzică? Ce pasiuni îl animă? Ce alte arte vă inspiră și ce altă cale ați fi ales dacă nu ați fi fost muzician?

L.D.: Sunt, îmi place să cred, un om obişnuit, care se mişcă între obiceiuri, obligaţii şi necesităţi. Obiceiul e, cum se ştie, o a doua natură (dar ar fi mai bine să rămâi la prima). Obligaţia este o ofensă adusă iubirii, iar necesitatea, dincolo de faptul că e un rău (rău necesar) este o contradicţie în termeni, deoarece nu există nici o necesitate de a trăi sub imperiul necesităţii. Relaxarea o primesc lucrând. Lucrul îmi procură plăcere şi tot ceea ce-mi place mă relaxează. Cum plăcerea este o exaltare iraţională, care rezultă din ceea ce pare a fi demn de alegere, optez pentru scris: muzică, muzicologie, eseistică, literatură. (Trebuie să vă spun că am isprăvit, de curând, un *Jurnal arial cursiv*, în care am relatat o parte din experienţele ultimului an, încercări susceptibile de a fi mărturisite fără să roşesc). Cei din preajmă-mi spun că pasiunea mea evidentă este ordinea. Tot ei mă atenţionează că sunt obsedat de ordine, aceasta devenind un scop în sine, mai robust decât capacitatea mea de abţinere. Poate că au dreptate. În orice caz, ca să fiu sincer, ordinea e pentru mine un veşmânt de sărbătoare al tuturor acţiunilor. Şi mai e moderaţia, care, bineînţeles, nu e o pasiune, ci o trăsătură de caracter, starea unui individ ce se domină. Este o vorbă, pe care am mai spus-o cândva, ce-mi stă la suflet: nu rupi un crâng să-ţi pui la butonieră o floare. În rest, sunt, repet, un om obişnuit: citesc, mă uit la televizor, lucrez la calculator, sunt şofer, mă enervez, râd, tăifăsuiesc, flirtez, încerc să-mi ajut, pe cât posibil, semenii. Contactul cu artele îmi declanşează o anume stare de spontaneitate. Poezia, arhitectura, artele plastice m-au des-

https://biblioteca-digitala.ro

mărginit întotdeauna, constituind nu atât expresia unor idei, ci, mai curând, fizionomia unui efort către aceste idei. A nu putea fi mărginit, e felul mărginirii unui artist autentic. Către asta mă strofoc să tind cât mai mult. Desigur, sunt numeroase operele de artă - poeme, construcţii, tablouri, sculpturi - care m-au influenţat de-a lungul timpului (în special, lucrări contemporane), influenţe ca probe a unei posibile valori auctoriale, şi nu scopul acestei valori. În definitiv, munca noastră cea de toate zilele se sprijină pe un ansamblu de amintiri şi chemări de fantome. Iar compoziţia în sine nu e altceva decât o ezitare prelungă între sunet şi sens. Nu te naşti compozitor, ci devii. Dacă aş fi vrut, aş fi devenit chimist, geograf, poet, fizician… Poate că am vrut, dar, cu siguranţă, n-am putut. Singurul lucru pe care am reuşit să-l fac a fost să ajung în slujba muzicii. O fi bine, o fi rău? Pentru mine, pentru alţii?

A.A.: Ce scriitori preferați aveți și de ce se află ei printre favoriți?

L.D.: Dintotdeauna cititul a constituit o practică geloasă, al cărei sens stă în misterul inimii. Citind, parcă îmi amintesc, îmi pun în ordine obsesiile, patimile, pasiunile, făcând din nou şi într-alt fel tot ce fusese indiscutabil făcut şi bine-făcut. Există în cuvânt, în verb, ceva sacru care ne opreşte să făurim din el un simplu joc de noroc. Scriitorii ştiu toate acestea. Ei scriu ca să prevadă. Seva imaginaţiei lor se scurge sărăcind trunchiul de unde porneşte. E o artă de păsărar, ce ţine păsările în colivii cu deschideri spre infinit. Meseria de scriitor e o profesiune care, în funcţie de cum este exercitată, poate fi o infamie, un desfrâu, o muncă silnică, o plată zilnică, o artă, o ştiinţă, o virtute…Cei ce nu scriu au un mare avantaj: nu se compromit. Personal, mi-au plăcut cum s-au „compromis” autori dintre cei mai feluriţi (desigur, fiecare vârstă cu preferinţele aferente): Jules Verne cu ale sale cărţi de ficţiune virtuală, „pleiada” de poeţi francezi ai secolului 16, destul de naivi, dar de o puritate a sentimentelor rar întâlnită astăzi, Balzac, cu realismul său dezarmant, Goethe, trecut prin Sturm und Drang, existenţialiştii ruşi, exploratori ai catacombelor sufleteşti, expresioniştii nemţi, doldora de energetism, avangardiştii evrei, des-fiinţatori şi surprinzători, noul roman francez cu extensiile lui teoretice, dar şi platourile cu literatură română, precum junimiştii, simboliştii, interbelicii, optzeciştii, douămiiştii… Poate se mai aude încă

https://biblioteca-digitala.ro

zgomotul aplauzelor mele măgulitoare, care însă se cheltuiesc cu prea mare uşurinţă şi care ar trebui să recompenseze faptele acestor scriitori memorabili, dar nu şi indispensabili. Dovadă e că nu sunt citiţi de toată lumea. La urma urmei, nimeni şi nimic nu este indispensabil, în afară de soare şi de credinţa conform căreia, chiar dacă ştiu că cea din urmă va învinge, iubesc viaţa şi nu moartea.

SUMMARY

Andra Apostu: A Conversation with Liviu Dănceanu

Liviu Dănceanu: Scholarly music has lost its audience. The network-man, in other words, the happy slave of postmodernity dominated by the ruthless establishment, deprived of the choice of rebelling, remains open to a compensatory permissive space: the society of performance – the internet, Facebook, the media, television, consumerism, populism, football, entertainment, pseudo social criticism, etc. Although it does not offer any real escape from the "system", this authorised and pernicious territory produces illusions with disastrous effects, one of them being the abolition of the Trobar clus art type. The art consumer has become a simple function in the "network", a multi-task automaton, incapable to foresee simple necessity and the simplicity of necessity. The staff or the "network" slices him up, it no longer allows him to put all of himself into one single person; his permissive space is voluntary servitude and "political correctness", a kind of correctness thanks to which – lo and behold! – one single entity has managed to conquer the whole world, without any infantry attacks, aerial bombardments or maritime incursions. Only through the confiscation and manipulation of information. In a mass society, like that in which we live, only the media offer legitimacy, and only as "an official voice" can one impose one's ideas and address an already formatted public. An ordinary audience that has a Pavlovian response to art, accepting, in general, only what seems already known – the beaten track.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Categoriile sintactice muzicale după Ştefan Niculescu
Noi contexte și perspective *

Corneliu Dan Georgescu

1. Contribuția lui Ștefan Niculescu
2. Comentariu critic
3. Excurs în domeniul formelor simbolice și al taxonomiei
4. Alte tipuri sintactice muzicale
5. Excurs în domeniul lingvisticii
6. Excurs în domeniul percepției timpului
7. Diferite sistematizari ale tipurilor de organizare a structurilor muzicale
8. Propunere a unui nou sistem: categorii, tipuri, atribute
9. Concluzii
10. Întrebări rămase fără răspuns

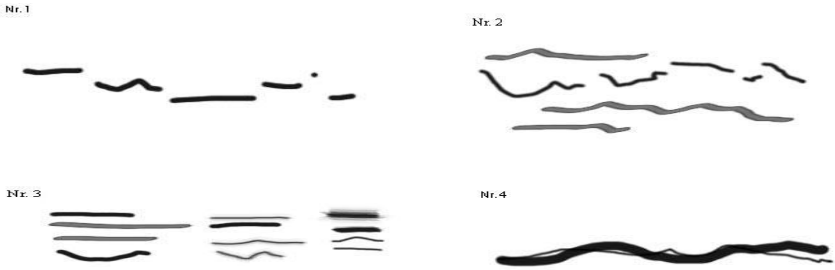
1. Contribuția lui Ștefan Niculescu

Teoria lui Ștefan Niculescu referitoare la categoriile sintactice muzicale rămâne până azi, la peste patruzeci de ani de la prima ei formulare ([Niculescu 1973:10-16] [Niculescu 1980:279-292] republicat în [Niculescu 2013:49-63]), o realizare unică. Adesea citată de muzicologii români și în general trecută cu vederea de ceilalți, această teorie a fost rareori comentată, respectiv completată [Crețu: 2011] [Balint: 2012], criticată sau dezvoltată.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toate că inspirată de tradiția franceză a structuralismului, ideea lui Niculescu evită orice apropiere forțată faţă de lingvistică și – cu puține excepții [Boulez 1963:133-138] – pare a nu avea precursori. Această teorie este foarte prudent formulată – între altele, motivată strict logico-matematic – și prin distincția clară pe care o face între o *sintaxă abstractă* și *sintaxele reale*, rămâne flexibilă și deschisă. Ea pare în același timp „închisă în sine“: combinația între parametrii ei (relația între punctele de atac ale unor segmente muzicale vecine) nu pare a permite alte soluții decât cele patru categorii sintactice definite de Ștefan Niculescu, în această ordine: *monodie, polifonie, omofonie, eterofonie* [Niculescu 2013: 52-53].

Categoriile sintactice după Ştefan Niculescu:
monodie, polifonie, omofonie, eterofonie
(Reprezentare grafică schiţată nr. 1, 2, 3, 4)



Ștefan Niculescu definește fiecare categorie sintactică pornind de la monodie [Niculescu 2013:52-53]) și, după cum am arătat, le numește nu „sintaxe“, ci „categorii sintactice“, denumire ce nu exclude o eventuală subîmpărțire ulterioară și subliniază caracterul general al noțiunii. Într-adevăr, aceste categorii sintactice abstracte, a căror *calitate arhetipală* el o subliniază repetat, se regăsesc peste tot acolo unde are loc un *proces temporal*, deci sunt aplicabile atât la muzică (clasică, modernă sau etnică) cât și la alte forme de artă temporale, cum ar fi teatrul sau dansul, sau chiar la fenomene naturale

https://biblioteca-digitala.ro

[Niculescu 2013: 51]. Dacă dintr-un punct de vedere pur istoric-documentar valoarea unor asemenea demersuri cu un grad ridicat de abstracţiune este pusă uneori sub semnul întrebării, acest lucru nu trebuie să ne surprindă, deoarece tocmai acest punct de vedere se dorește a fi depășit astfel.

În cele ce urmează, se presupune că teoria lui Ștefan Niculescu este în principiu cunoscută. Plecând de la ea și cu aceeași prudență, voi considera însă și alte aspecte ale domeniului și voi propune unele completări ale ei. Deoarece mai toate noțiunile folosite în textul ce urmează sunt în mod diferit definite și înțelese, voi încerca, din nou alături de Ștefan Niculescu [Niculescu 2013: 51] să nu depășesc punctul de vedere fenomenologic.

2. Comentariu critic

Pentru a deschide discuția, un bun exemplu l-ar constitui o privire asupra poziției *isonului* în cadrul sistemului categoriilor sintactice al lui Ștefan Niculescu. De remarcat faptul că, deşi isonul s-a situat pe primul plan în atenţia sa din punct de vedere componistic (după piesele *Unisonos* I, 1970 şi II, 1971 el a compus piesele intitulate chiar *Ison* I, 1971 şi II, 1975), el nu îi acordă importanţă la nivelul sintaxei muzicale.

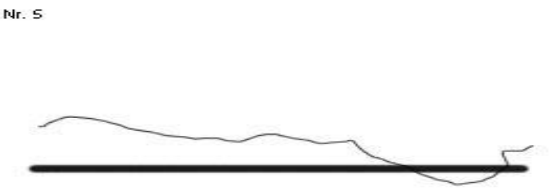
> Ocazional considerat ca o „formă primitivă de polifonie" („Vorform der Polyphonie") [E.M. von Hornbostel, 1909:300f după Brandl 1995:70], ceea ce este numit *ison* în Europa de răsărit conform unei tradiţii greco-ortodoxe, este prezent în muzica Europei de vest sub numele de *burdon* sau *bordunus* (în latină), *bourdon* (în franceză), *drone* (în engleză), *Stimmer, Brummer* (în germană) [Brandl 1995:70-75], fiind dealtfel binecunoscut încă din perioada polifoniştilor de la Notre-Dame în sec. al XII-lea.
>
> Alain Daniélou consideră prezenţa permanentă a unui ton central prin *mesa, ison, shadja, madhyama* la greci, respectiv bizantini sau hinduşi, ca o caracteristică principală a muzicii modale în general. Isonul ar defini sensul fiecărei note, care s-ar afla într-

https://biblioteca-digitala.ro

> un anumit raport numeric cu acest ison [Maurice Emmanuel după Daniélou 1959: 45-46]. Isonul nu este însă în niciun caz un fenomen european nou; se poate presupune că era prezent încă din perioada sumeriană, în muzica veche a Egiptului sau Greciei antice, de exemplu, în practica „aerofonelor duble“ (*aulos*) [G. H. Farmer după Brandl 1995:70].

După cum am afirmat într-o comunicare din 2014 având ca subiect isonul [Georgescu 2014:2], cred că acesta nu se reduce la niciuna dintre categoriile sintactice cunoscute, deoarece el introduce reguli proprii. Isonul este într-adevăr o formă de plurivocalitate, deci nu o monodie, nu este însă o formă „adevărată“ de polifonie, deoarece liniile sale melodice nu sunt egale ca importanţă; el nu este însă nici o formă de omofonie (deoarece liniile sale nu funcționează „în bloc“) și nici de eterofonie (deoarece liniile sale nu sunt înrudite între ele, respectiv variațiuni ale uneia și aceleiași idei muzicale). Mai mult, între elementele componente ale isonului exista ***o anumită relație*** care nu este cunoscută în niciuna dintre celelalte categorii sintactice: linia „pasivă“, cu funcție de fundal, controlează și definește celelalte linii, aparent „active“, astfel încât aceste două elemente formează o unitate indivizibilă. Acest considerent privește numai „isonul propriu zis“; în cazul noțiunii lărgite de ison persistă doar funcția de fundal, fără ca acest fapt să afecteze însă caracterul indivizibil al întregului [Georgescu 2014:1].

Ison (Reprezentare grafică schiţată nr. 5)



https://biblioteca-digitala.ro

(Vezi ex. muzical nr. 1: *Raga Multani (Alap şi dhamar)* [1]

Din acest motiv ar fi greșit să se considere isonul „o monodie plus o voce însoțitoare“, caz în care cele două elemente ar putea fi separate. A vedea isonul ca pe o forma specială de polifonie ar fi în principiu corect, dar ar fi nu mai puțin motivat decât a privi și eterofonia astfel: de fapt, isonul și eterofonia sunt desigur forme plurivocale, dar fiecare dintre ele posedă caracteristici proprii în comparație cu o polifonie convențională (contrapunct). De altfel, nu ar fi absurd a considera chiar omofonia ca un caz special de polifonie [Niculescu 2013: 52]). Nu se poate desigur contesta faptul că între aceste forme există puncte comune, specificul lor nu este însă astfel atins, și tocmai acest lucru nu poate fi trecut cu vederea.

Este nu mai puțin remarcabil faptul că, de exemplu, deosebirea între ison și polifonia „clasică“ se manifestă pe un alt plan decât deosebirea între monodie și polifonie, deoarece în acest caz nu mai contează *relaţia între punctele de atac ale unor segmente muzicale vecine*, ci *relația între liniile componente ale structurii respective.* Același lucru s-ar putea afirma însă și în cazul poziției ocupate de eterofonie – fenomen amintit deja de Platon, căruia Ştefan Niculescu [Niculescu 1969], alături de mulţi alţii [Adler 1908: „Stilart der Mehrstimmigkeit”] [Hornbostel 1909] [Stumpf 1911] [Schneider 1934: „Variantenheterophonie“] [Sachs 1962] [Boulez 1963] [Malm 1977] îi acordă o atenţie specială în sistemul său. Criteriile care definesc formele respective se manifestă în planuri deosebite. Dacă eterofonia poate fi privită ca o categorie sintactică situată „între monodie

[1] Pentru detalii referitoare la exemplele muzicale rog a se consulta anexa.
Prin acest link pot fi văzute/audiate toate aceste exemple: https://youtu.be/xv4YS4syXCY
Precizarea este valabilă pentru toate exemplele muzicale din textul de faţă.

https://biblioteca-digitala.ro

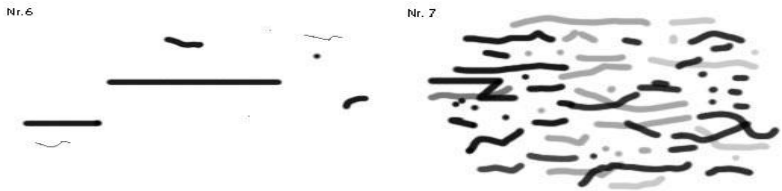
şi polifonie" [Niculescu 1980:279-292], deci nu în aceeaşi măsură independentă ca acestea, acelaşi lucru s-ar putea susţine şi cu privire la ison. O primă concluzie ar fi aceea că existenţa isonului ca şi cea a eterofoniei, „deranjează" perfecțiunea sistemului lui Ștefan Niculescu.

Ca şi alte forme sintactice, isonul poate cunoaşte o mulţime de forme de existenţă concrete, atât în muzicile etnice din toată lumea cât şi în arta muzicală clasică sau contemporană.

(Ex. muzicale nr. 2: **Meredith Monk,**
nr. 3: **Mauricio Kagel**, nr. 4: **Eva-Maria Houben**,
Nr. 5: **Giacionto Scelsi**, Nr. 6: **Corneliu Dan Georgescu**,
Nr. 7: **Muzica tradiţională aromână**,
Nr. 8: **Nicolae Teodoreanu**) (vezi Anexa)

În teoria sa perfect coerentă și aparent închisă, Ștefan Niculescu lasă totuși două porți deschise. Pe de o parte, el amintește pe scurt *textura* (din latină: *textura*=țesătură), cu alte cuvinte, *muzica extrem de densă*, care s-ar situa într-o regiune a aglomerării evenimentelor muzicale în sensul acordat de Iannis Xenakis [Xenakis 1963:98]; pe de altă parte, el descrie de asemenea „muzica rarefiată" (ca la Earle Brown) ca pe o formă specială, care se deosebește de muzica „normală", detaliată, prin densitatea extrem de redusă a evenimentelor muzicale. Aceste forme nu ar aduce însă nimic nou, deoarece ele ar funcționa în cadrul celor patru categorii sintatice definite; pe deasupra, „muzica rarefiată" nu s-ar fi impus în practica muzicală [Niculescu 2013:56].

Muzică rarefiată, muzică hiperdensă
(Reprezentare grafică schiţată nr. 6, 7)



https://biblioteca-digitala.ro

Într-adevăr, aceste forme nu aduc nimic nou, însă *doar dacă le considerăm pe baza criteriilor care au condus la definirea celor patru categorii sintatice muzicale cunoscute*. Dar de ce să aplicăm aceste criterii în cu totul alte contexte, când este evident, că aceste contexte nu astfel sunt definite, cu alte cuvinte, că aceste criterii nu ating, nu „exprimă“ specificul lor? Concret: cum am putea deosebi o *textură omofonă* de o *textură polifonă* – aceste texturi sună foarte asemănător, dacă nu identic, deoarece densitatea extremă a detaliilor (ceea ce definește tocmai *textura*) nu poate fi percepută decât global: nu auzim decât o textură, dificil sau chiar ne-analizabilă în detaliu. Deci, în acest context, un alt factor devine – la nivelul percepţiei muzicale – decisiv.

(Ex. muzicale nr. 9: **Aurel Stroe**,
nr. 10: **György Ligeti**, nr. 11: **Iannis Xénakis**) (vezi Anexa)

Iar în multe cazuri concrete ale unei „muzici rarefiate“: sunetele extrem de lungi sau despărțite prin lungi pauze nu mai sunt percepute ca o structură, de aceea este irelevant din ce categorie sintactică provin (de exemplu, monodie, eterofonie sau omofonie) – nu auzim decât sunete separate. Încă o precizare: noțiunea de „muzică rarefiată“ ar putea sugera o muzică solistică, monodică; dar noțiunea se referă în primul rând nu la numărul de voci, ci la distanța ce separă evenimentele muzicale, indiferent de structurarea lor verticală.

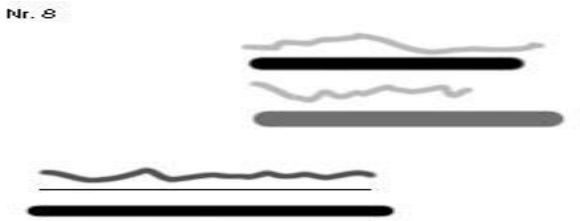
In concluzie, atât conglomeratele muzicale dense cât și „muzica rarefiată“ nu „se potrivesc“ sistemului de patru categorii sintactice; ele nu aduc într-adevăr nimic nou acestui sistem, definit exclusiv prin relația între segmente muzical vecine, dacă ne limităm la acest punct de vedere. Ele constituie însă forme noi, care impun *un alt mod de considerare*. Nu putem neglija nici un alt aspect: categoriile sintactice sunt structuri stabile, obiectiv definibile, în timp ce caracterul „rarefiat” sau dens al unei structuri poate apărea treptat şi nu exclude o anumită subiectivitate pentru descrierea sa. De aici rezultă faptul că, alături de criteriile folosite de Ștefan Niculescu (explicit poziția punctelor de atac ale segmentelor muzicale vecine și implicit și

https://biblioteca-digitala.ro

relația dintre ele, chiar dacă el nu se referă special la acest al doilea criteriu) devine necesar a include un nou criteriu: cel al *distanței între evenimentele muzicale*.

Cea de a doua „poartă lăsată deschisă" de Ștefan Niculescu s-ar baza pe ideea combinațiilor între cele patru categorii sintactice. El se referă, de exemplu, la combinația clasică între monodie și omofonie, care ar defini forma sonatei tonale [Niculescu 2013: 61], de asemenea, la „polifonia de omofonii" existentă la Xenakis [Niculescu 2013: 56].

„Polifonie de omofonii"
(Reprezentare grafică schiţată nr. 8)



Dar așa numita monodie dintr-o combinație cu omofonia nu mai este o monodie obișnuită, de sine stătătoare, ci *parte a unui complex ce introduce reguli proprii*: linia melodică numită monodie trebuie să se acorde cu acompaniamentul omofonic, care, la rândul său, nu mai este o omofonie în sens clasic, ci un acompaniament, deci o parte secundă dintr-o structură mai complexă. În mod similar, omofoniile dintr-o „polifonie de omofonii" nu mai sunt omofonii propriu-zise, deoarece ele se află în relație cu alte structuri, organizate diferit în timp; condiția identității punctelor de atac, specifică unei omofonii, nu mai este valabilă aici, ceea ce percepem este doar o polifonie foarte complexă. Descompunerea unei structuri complexe în structuri parțiale este desigur practicabilă din punct de vedere analitic, dar aceste structuri parțiale sunt regizate, alături de regulile

https://biblioteca-digitala.ro

proprii, de *un nou set de reguli globale, impuse de structura de ansamblu* - și aceste „noi reguli“ sunt decisive.

> În ultimă instanță, toate aceste combinații de categorii sintactice sunt *cazuri particulare de polifonie*, iar în interiorul aproape oricărei polifonii pot fi definite structuri parțiale, dacă ea este riguros analizată. Astfel am putea considera ipotetic mai întotdeauna o polifonie normală ca o „combinație de monodii“, ceea ce ar fi evident absurd, deoarece am neglija astfel tocmai ceea ce definește structura specifică a unei polifonii, respectiv monodii. Spre deosebire însă de subestimarea texturii și a „muzicii rarefiate“, în cazul descris mai sus nu poate fi într-adevăr vorba de alte categorii sintactice, ci doar de *un alt punct de vedere asupra categoriilor sintactice cunoscute, ca și de recunoașterea unei funcționalități duble: globală și parțială*. De altfel, însuși Ștefan Niculescu sugerează în acest caz o funcție dublă, atunci când vorbește de o „polifonie de omofonii”, dar nu vede aici nimic nou.

3. Excurs în domeniul formelor simbolice și al taxonomiei

Prima deviație de la temă: o referire la *sensul simbolic* al unor modele formale.

Nu este lipsit de interes a considera mai îndeaproape chiar și modelul cuaternar al categoriilor sintactice al lui Ștefan Niculescu. Acest model nu este „perfect“: în timp ce, de exemplu, monodia și polifonia se opun simetric una alteia și se deosebesc radical prin criteriul mono sau plurivocalității, eterofonia nu poate fi deosebită de polifonie, dacă nu introducem un nou criteriu, conform căruia, vocile ar fi un fel de variațiuni ale unei anumite linii. O inconsecvenţă de altă natură apare şi când observăm că noţiunea de polifonie este folosită *în sens restrâns*, fără a se preciza însă aceasta; privită *în sens larg* (cum este de altfel uzual privită, ocazional chiar de către Ștefan Niculescu), ea cuprinde atât omofonia, cât şi eterofonia, ca forme speciale de polifonie. Deci a alătura polifonia omofoniei şi eterofoniei *la acelaşi nivel într-un unic sistem* este

https://biblioteca-digitala.ro

ca şi cum s-ar alătura într-o grupare de forme de relief, noţiunile de *văi, ape, munţi* cu cele de *Alpi* sau *Carpaţi*: este evident că noţiunile, deşi înrudite, se situează în planuri diferite. Dar logica internă și sensul unui model cuaternar optim, care doreşte să cuprindă sintetic şi exhaustiv un anumit domeniu, se bazează tocmai pe perfecțiunea sa: *el exprimă în mod univoc un întreg*, ca în cazul celor patru puncte cardinale (nord-sud-est-vest) pentru spațiul bidimensional sau al celor patru anotimpuri pentru anul calendaristic.

Astfel, de exemplu, sistemul punctelor cardinale se bazează pe *o dublă structură perfect simetrică*, și anume, pe cele două axe nord-sud, respectiv est-vest, situate în unghi drept, model reprezentat optim în plan grafic prin cele patru brațe ale unei cruci. Prin aceasta, spațiul este controlat complet, *fiecare punct al său posedă o anumită poziție și numai una pe această schemă* și nu există alte direcții posibile, ci doar eventual direcții intermediare. Sistemul celor patru anotimpuri (primăvara, vara, toamna, iarna) pare mai arbitrar conceput, dar el exprimă de asemenea o realitate astronomică obiectivă: se porneşte în principiu de la cele patru poziţii simetrice ale pământului pe orbita sa faţă de soare – două solstiţii şi două echinocţii – deci, tot un fel de cruce şi ca atare, o dublă structură simetrică ce organizează în mod similar univoc, de data aceasta nu spaţiul, ci timpul.

Ștefan Niculescu nu s-a exprimat în acest sens. În numeroasele noastre discuții private a fost desigur atinsă și problema „imperfecțiunii" sistemului său cuaternar - Ștefan Niculescu nu refuza în niciun caz discutarea unor asemenea aspecte quasi-ezoterice, cum ar fi calitățile abstracte ale unui model ternar sau cuaternar sau a unor formule matematice, precum chiar și a proprietăților lor estetice. În acest caz nu avea însă un răspuns. Cu toate acestea, el a rămas întotdeauna deschis altor puncte de vedere.

Trebuie să precizez faptul că într-un studiu dedicat „substanţelor primordiale" [Georgescu 2015] am încercat să stabilesc o analogie a celor patru categorii sintactice cu cele patru materii originare (monodie –

https://biblioteca-digitala.ro

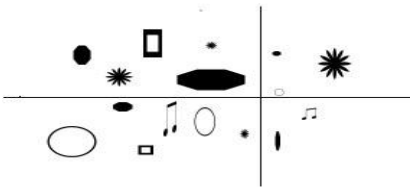
aer, omofonie – pamânt, polifonie – foc, eterofonie - apă), referindu-mă deja la asimetria, deci la „imperfecţiunea de principiu" a acestor două modele.

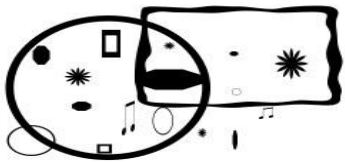
A doua deviație de la temă: punctul de vedere taxonomic.

Deosebirea dintre *clasificare* şi *tipologie* (*clasificare* după dicționarul Duden: „ordonare, împărţire în clase", noţiune provenită din adjectivul grec *systēmatikē [technē],* respectiv *tipologie* „învățătura despre tipuri", noțiune provenită din formele grecești *τυπος,* pentru „imagine originară sau exemplară" și *λόγος,* pentru „învățătură sau știință"), bine-cunoscută în teoria clasificării (taxonomie) ar putea clarifica noi aspecte la acest nivel. [Duden 2014]

În timp ce într-o *clasificare* – al cărei scop este *realizarea unei ordini perfecte într-un anumit domeniu* – fiecare obiect ocupă aici o poziție și numai una (ceea ce înseamnă: *clasele de obiecte sunt reciproc exclusive și împreună exhaustive*), într-o *tipologie* – al cărei scop este *reliefarea unor tipuri caracteristice* – nu este necesar a se respecta asemenea reguli stricte.

Ordonare a unui grup de obiecte diverse:
în stânga: clasificare (patru sectoare distincte, definite prin două axe perpendiculare)
în dreapta: tipologie (două tipuri, parţial intersectate, definite printr-un cerc şi un pătrat):





https://biblioteca-digitala.ro

Aceasta nu înseamnă în niciun caz că o tipologie ar fi inferioară unei clasificări, ci doar că amândouă – forme înrudite de cunoaștere și ordonare– au scopuri diferite și folosesc metode diferite. O *clasificare* este mai obiectivă, se bazează pe criterii ordonate ierarhic, adesea ajunge *un singur criteriu*, eventual introdus „din afară“, pentru a crea o ordine perfectă, lineară, mecanică. O *tipologie* necesită dimpotrivă o anumită cuprindere a tuturor caracterelor specifice ale obiectelor; de aceea, aici devine necesar un *lanț de criterii*, pentru a descrie optim aceste obiecte, criterii adaptate acestor obiecte şi care nu pot fi luate de altundeva sau aplicate altundeva. Ordinea definită astfel nu este obligatoriu lineară, ci constă dintr-o înșiruire liberă de tipuri, ale căror calități se pot suprapune parțial.

> Un exemplu: catalogul alfabetic al unei clase școlare este o *clasificare*, ca și seria numerelor întregi sau sistemul celor 24 de ore ale zilei; dimpotrivă, sistemul clasic al celor patru temperamente sau, să zicem, lista celor mai buni sportivi ai anului sau o listă a raselor câinilor sunt *tipologii*. Într-o mulțime de obiecte pot fi definite teoretic mai multe clasificări sau tipologii. O ordine ideală – o clasificare obiectivă în mai multe clase ordonate ierarhic, care să reliefeze în același timp și tipurile caracteristice în această mulțime – nu este întotdeauna posibilă.

În cazul categoriilor sintactice ar trebui să nu încercăm să construim un model perfect, să definim o clasificare, deci o *ordonare completă*, ci să încercăm să cercetăm *după ce criterii* – oricât de multe ne-ar sugera realitatea muzicală, atât de complexă și contradictorie cât poate fi ea – putem analiza și exprima prin *tipuri caracteristice* această realitate.

> Nu numai că realitatea muzicală nu poate fi concepută ca o listă de obiecte într-o clasificare unitară, închisă, dar riscăm, prin aplicarea unor criterii nepotrivite, să „ascundem“ această realitate, să o

https://biblioteca-digitala.ro

facem invizibilă. Etnologii știu foarte bine că înțelegerea ritmurilor asimetrice sau a sistemului *rubato* a fost mult timp îngreunată din cauza aplicării forţate a opticii măsurilor binare sau ternare, după cum definirea pentatonicii ca un „heptatonic defectiv“ sau reprezentarea ei „pe clapele negre ale pianului“ au fost doar aproximații grosolane, de fapt, falsificări ale realității. Într-un mod asemănător, „muzica rarefiată” este „invizibilă” în sistemul celor patru categorii sintactice al lui Ştefan Niculescu. Fiecare realitate muzicală dictează criteriile ei proprii, care sunt esențiale pentru înțelegerea și definirea ei corectă.

4. Alte tipuri sintactice muzicale

Câteva asemenea forme ale unor realități muzicale ar fi mai întâi, desigur, bine-cunoscuta *monodie clasică pură* (existentă mai ales în muzici etnice), apoi *omofonia clasică* (ca într-un coral), *polifonia clasică* sau *contrapunctul* (ca într-o fugă de Bach) şi *eterofonia* (ca în muzici etnice sau ca la Enescu). *Isonul* sau *bourdonul* reprezintă de asemenea o realitate muzicală specifică, ireductibilă la categoriile sintactice muzicale definite de Ștefan Niculescu, dar și „muzica rarefiată“ a lui Earl Brown reprezintă un fenomen muzical special, ca și *texturile* dense, definite stocastic de Xenakis sau texturile definite aleatoric de către unii compozitori polonezi.

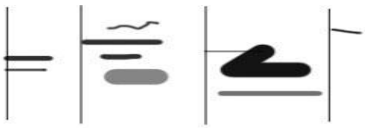
Pentru a mai da câteva exemple: *antifonia* sau *hoquetusul* (ca în Africa sau pe timpul lui Perotinus în Europa, dar nu numai aici), muzica radical *minimal-repetitiva* a lui La Monte Young, inclusiv *continuum*-ul indivizibil (tenuto sau ostinato), procedura *shifting-phase* definită de Steve Reich, „*die Moment-Musik*“ a lui Karlheinz Stockhausen [Stockhausen 1963], „*muzica de o clipă*“ a lui Octavian Nemescu, „*structura colotomică*“ dintr-un gamelan [Kunst:1949] [Malm 1977: 43, 194-195] sau *colajele* între stiluri muzicale diferite, practicate de mulți compozitori post-moderni ar descrie asemenea situaţii specifice, ireductibile una la cealaltă. Şi lista nu poate fi închisă.

https://biblioteca-digitala.ro

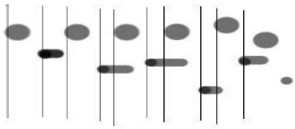
Antifonie (liniile verticale subliniază intrările vocilor),
hoquetus, canon, *Shifting Phase* (Steve Reich),
„muzica de o clipă“ (Octavian Nemescu)

(Reprezentări grafice schiţate nr. 9, 10, 11, 12, 13)

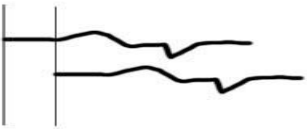
Nr. 9



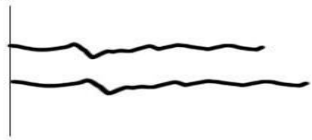
Nr. 10



Nr. 11



Nr. 12



Nr. 13

Aceste forme speciale, unice de muzică, nu se pot defini toate pe același plan, sunt deci greu, aproape imposibil de comparat. Faptul că fiecare dintre ele necesită o anumită metodă proprie pentru a fi descrisă poate fi „incomod”, dar este normal; nu ar fi normal să încercăm să le măsurăm pe toate cu aceiași unitate de măsură, străină lor, să le forțăm să intre într-o anumită categorie, deja cunoscută nouă. Asta nu înseamnă însă că între ele nu există elemente comune. Tensiunea ireductibilă între *diferit* și *asemănător* ar trebui să constituie fundamentul unei alte, noi ordini ale proprietăților sintactice caracteristice ale acestor muzici.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă acceptăm această diversitate, ar trebui să nu neglijam şi alte aspecte ale ei, chiar dacă prin aceasta vom introduce noi complicații în acest domeniu, îndepărtându-ne și mai mult de perfecțiunea ideală a sistemului lui Ștefan Niculescu. Există contexte muzicale în care *sintaxa nu este stabilă*: muzica poate oscila, poate oferi mai multe soluții, poate rămâne nedefinită. Într-un articol din 1980 am descris fenomenul „flexibilității sintactice“, care nu se regăsește doar în muzica improvizată [Georgescu: 1980]. O sintaxă muzicală se poate de asemenea schimba brusc – într-un *colaj* – sau treptat, deci poate fi *transformațională* – ca în cazul procedurii lui Steve Reich amintite mai sus, în care muzica trece treptat de la omofonie la polifonie; sau, în mod asemănător, în procedura numită de Ștefan Niculescu „sincronie“, în care o polifonie repetitivă devine treptat unison. (Acest procedeu l-a preocupat mult timp pe compozitor. Există nu mai puţin de patru compoziţii numite astfel: Sincronie I, 1979, II, 1981, III, 1985 şi IV, 1987). În fiecare dintre aceste ultime cazuri citate – *colaj* sau *evoluţie gradată* – forma specială a relației între două categorii sintactice cunoscute generează o sintaxă nouă, distinctă.

(Ex. muzicale nr. 12: **Octavian Nemescu**,
nr. 13: **Anatol Vieru**, nr. 14, 15: **Gamelan**,
Nr. 16: **Maia Ciobanu**, Nr. 17: **Ulpiu Vlad**,
nr. 18: **Irinel Anghel**, Nr. 19: **Ştefan Niculescu**) (vezi Anexa)

5. Excurs în domeniul lingvisticii

A treia deviaţie de la temă se referă la domeniul lingvisticii. Nu este inutil să amintim aici încă odată, care este în definitiv *obiectul principal al considerării sintaxei unui fenomen.* Noțiunea de sintaxă este oricum relativ rar folosită în domeniul muzicii, iar sensul pe care îl are în textul de faţă nu se poate regăsi întotdeauna ca atare. Ideea formulării unei „gramatici muzicale” a avut mai întotdeauna în vedere domeniul lingvisticii.

În contextul structuralismului internațional, o serie întreagă de muzicologi, lingviști și etnologi cum ar fi Jean-

https://biblioteca-digitala.ro

Jacques Natiez, François-Bernard Mâche, Nicolas Ruwet, Roman Jakobson, Bruno Nettl, Umberto Eco și alții au inițiat în anii 1960-70 cercetări sistematice [Nattiez 1971] cu scopul aplicării unor metode ale lingvisticii în analiza muzicală, referindu-se în mod liber la o sintaxă muzicală. De remarcat că aceste năzuințe proveneau în mare majoritate, din domeniul pe atunci modern al structuralismului, în special din direcția foneticii; ele se centrează de exemplu pe încercarea de *a defini corespondențe muzicale ale unor unități ale discursului verbal* (fonem, morfem, lexem) prin celule, motive, fraze, și de a studia *distribuția* lor.

> Aceste cercetări au fost continuate doar parțial. Înșuși Jean-Jacques Nattiez s-a concentrat curând asupra altor idei, care părăsesc lumea structuralismului radical sau o lărgesc [Nattiez 2005]. Astfel abordează el mai târziu muzica, privită nu numai ca „text pur“ (compus din structuri), ci și din punct de vedere al procesului creației ei (a „poieticii“ ei), al practicii execuției și al receptării ei (al nivelului ei „estezic“), context în care punctul de vedere „emic“ ca și cel „etic“ („din interior“ și „din exterior“) nu pot fi neglijate [Nattiez 2005: IX]. Evident, această cercetare este însă mult mai complexă şi pentru scopul studiului de faţă, în acest moment, nu foarte utilă. Același lucru se poate afirma cu privire la încercările, mai ales izolate, de a aplica noțiuni semiotice și semantice, ca și optica lor specifică, în domeniul muzicii. Precizez: în acest moment.

Mult mai direct ne va ajuta o formulare ceva mai veche a lui Iannis Xenakis, care vorbea prin anii 1950 despre o „dimensiune în afara timpului“ a muzicii, o „dimensiune în timp“ și o „dimensiune temporală“ [Xenakis 1971:42]. Ca exemplu, el amintea o gamă muzicală, un construct (un acord sau motiv) axat pe ea și forma concretă în care acestea sunt concretizate într-o anumita muzică.

Vom accepta că prin considerarea unei *axe paradigmatice*, respectiv *sintagmatice* în studiul unui fenomen

https://biblioteca-digitala.ro

temporal (deci și al muzicii) se are în vedere într-un mod foarte general studiul *materialelor*, inclusiv al *organizării* lor „în afara timpului“ (de exemplu în tabele sau liste), respectiv „*plasarea" lor în timp* (de exemplu, într-o partitură clasică – ca o formă condensată tradiţională a expresiei temporale a unei muzicii – sau, mai direct, în audiția muzicii „pe viu“). Percepția unei muzici în timp, deci *studiul dimensiunii temporale a muzicii*, ar constitui tema specifică a unei considerări a sintaxei muzicale. Prin ea se înţelege deci doar *felul în care structurile muzicale se orânduiesc în timp* (nu numai succesiv sau simultan), se descrie exact felul în care „se țese“ o muzică, și – în măsura în care așa ceva ar fi posibil – se face abstracţie de „conținutul“, aspectul material al acestor structuri.

6. Excurs în domeniul percepţiei timpului

O a patra și ultimă deviere de la tema noastră pare acum inevitabilă: un excurs în domeniul percepției temporale. Acest domeniu este fără îndoială esențial în considerarea sintagmatică a unei muzici; el este însă atât de extins și reunește atâtea puncte de vedere diferite (fizic, psihologic, filozofic, estetic etc.) încât nu poate fi decât foarte pe scurt evocat aici.

În cele ce urmează, concepțiile lui Jean Piaget și Paul Fraisse [Piaget 1966, Fraisse 1967] ne apar ca fiind cele mai utile în demersul nostru. Autorii menţionaţi vorbesc despre o *percepție empirică a timpului* ce se dezvoltă „în stadii“ și ar subînțelege percepția *duratei* și a *ordinii* obiectelor. Această percepție intuitivă aparține celor mai elementare reflexe umane în acest domeniu. Mai departe, ar exista și un „timp calculat, operativ“ („*le temps opératoire consiste en relations de succession et de durée fondées sur des opérations analogues aux opérations logiques*” [Piaget 1966:2]), care ne permite să „operăm liber” cu datele primare, să aplicăm operații matematice asupra lor. Xenakis adoptă de asemenea acest punct de vedere și vorbește la rândul lui despre „*une fonction ordonnatrice du temps et une fonction métrique, qui permet de dégager des durées permutables*” [Barthel-Calvet 2000:1]. La

https://biblioteca-digitala.ro

acest nivel abstract al gândirii nu ne apare oportun a lua în considerare deosebirea clasică dintre timpul *psihologic* (sau subiectiv, „simțit“) și timpul *fizic* (sau obiectiv, măsurabil), deoarece punctul de vedere sintagmatic asupra discursului muzical presupune oricum posibilitățile de percepție medii ale unui auditoriu ideal.

7. Diferite sistematizări ale tipurilor de organizare a structurilor muzicale

Există desigur o serie de sistematizări la acest nivel, unele cu o veche tradiţie [Riemann 1877] [Stumpf 1911] [Adler 1912] [Schneider 1935], de cele mai multe ori fără a se menţiona explicit noţiunea de sintaxă muzicală şi fără avea în vedere în mod special organizarea temporală a muzicii.

Hugo Riemann este cel care folosește primul noțiunea de *sintaxă muzicală* deja din 1877, dar o înțelege la nivelul armoniei funcționale [Riemann 1877] şi a unor diferenţieri binare cum ar fi acelea între expunere (Vordersatz) şi continuare (Nachsatz) sau între un timp accentuat şi neaccentuat [Riemann 1814/15:1]. Carl Stumpf defineşte şase structuri de bază: *monodia* („Homophonie – Einstimmigkeit“), *organum*-ul („Organum - Singen oder Spielen in Parallelen“), *bordunul* („Bordun - oder Dudelsack-Orgelpunkt-weise - das Festhalten eines Tons, während eine andere Stimme eine Melodie angibt“), *eterofonia* („Heterophonie - gleichzeitiger Vortrag mehrerer Varianten eines Themas“) şi *muzica armonică* („Harmonische Musik“) [Stumpf 1911:99-100]. Guido Adler se referă la trei „categorii stilistice“: *eterofonia, omofonia şi polifonia* [Adler 1912], iar Marius Schneider vorbeşte, la rândul său, despre „principii de compoziţie“, enumerând *eterofonia variaţională* („Variantenheterophonie“), *paralelismul, paralelismul „definit tonal“, „structurile omoloage“, continuum-ul, „bordunul recitat, bordunul-pedală“, „polifonia cantus-firmus“, polifonia liberă, tehnica ostinato, imitaţia* şi *canonul* [Schneider 1935:7-17]. Chiar dacă aceste clasificări sunt astăzi prea puţin aplicabile, este remarcabilă atenţia cu totul specială acordată

https://biblioteca-digitala.ro

de muzicologia comparată germană la începutul secolului al XX-lea unei viziuni globale asupra fenomenului muzical (inclusiv a marilor tradiţii ale Asiei), cu toate riscurile implicate, ca şi asupra percepţiei unor fenomene pe atunci mai puţin discutate cum ar fi *eterofonia variaţională* sau *bordunul.*

O comparație a modelului lui Ştefan Niculescu cu teoria lui Pierre Boulez se impune, deoarece Boulez este primul care schițează o teorie coerentă a sintaxei muzicale în sens modern, iar Ștefan Niculescu îl urmează evident. Boulez enumeră „formele simple de organizare sintactică“: *monodia, omofonia, eterofonia, polifonia,* apoi dimensiunile în cadrul cărora se orânduiesc evenimentele muzicale: dimensiunea orizontală, verticală, diagonală, precum şi caracterul individual sau colectiv al acestora [Boulez 1963:133]. Astfel, monodia este definită de ordinea *orizontal-individual*, omofonia – direct legată de polifonie, dar derivând și din monodie – de ordinea *orizontal-colectiv* [Boulez 1963:134]. În fine, ordinea *orizontal-diagonal-vertical-colectiv-individual* ar defini eterofonia [Boulez 1963:135] iar polifonia ar implica, alături de o repartiție *diagonală* a evenimentelor muzicale, o anumita „responsabilitate“ a unei structuri faţă de celelalte. Această ordine - monodia, omofonia, eterofonia, polifonia - este păstrată și în tabelul sintetic ce încheie considerațiile sale [Boulez 1963:138]. Boulez se referă de asemenea pe scurt la combinațiile între sintaxe sau la trecerea gradată între ele, ca și la posibilitatea de a vorbi despre o *monoritmie, omoritmie, eteroritmie*, respectiv *poliritmie* [Boulez 1963:139].

Exact o sută de ani mai târziu după Riemann, Carl Dahlhaus [Dahlhaus 1977] discută polemic sub titlul de *sintaxă muzicală* diferenţa între *propoziţie* şi *perioadă*, diferite pattern de formă (ABA, AABA inclusiv durata lor ca număr de tacte), *dezvoltarea* în opoziţie cu „*ţesătura*” (Fortspinnung), ultima ca mod de articulare a limbajului tipic barocului [Blume 1929], inclusiv opoziţia *expunere-continuare* sau *tematic-non-tematic* [Riemann 1902] – toate evident aspecte ale desfăşurării muzicii în timp, care ar merita mai multă atenţie decât le poate fi

https://biblioteca-digitala.ro

acordată aici. Nu este vorba însă de o clasificare propriu-zisă, ci de ceea ce am putea numi o descriere tipologică.

Peter Faltin [Faltin 1977] este unul dintre puţinii care menţionează explicit noţiunea de sintaxă muzicală ca obiect al cercetării sale, o cercetare preponderent filozofic-speculativă. El defineşte sintaxa ca „reunirea în cadrul unui întreg printr-un sens nou a calităţilor părţilor acestui întreg, părţi ale căror relaţii separat nu au sens, ci tind spre o unire a lor" [Faltin 1977:1]; întregul este însă mai mult decât suma părţilor sale, el cuprinde şi relaţiile dintre aceste părţi [Faltin 1977:13]. În ceea ce priveşte relaţiile muzicale, ele nu ar fi „substanţiale", ci „calităţi funcţionale ale unor stimuli acustici a căror receptare estetică nu este o simplă înregistrare, ci o formatare a lor corespunzătore acestor funcţii, astfel încât ele să capete sens conform categoriilor deja existente în conştiinţă" ca „produse ale unei anumite situaţii sociale" [Faltin 1977:4-5]. Categoriile sintactice conferă sens elementelor muzicale, le unesc în „formaţiuni logice" [Faltin 1977:6] şi ar fi de definit pe linia continuă dintre *identic* şi *diferit*; astfel ar putea fi numite arbitrar trei categorii: *asemănător, contrastant, diferit* prin cinci tipuri de relaţii: *identitate, asemănare, contrast, ne-asemănare, complet diferit (independenţă)* (în alt context el alătură acestora şi *repetiţia, transformarea*, *continuarea, inşiruirea*) fiecare la nivelul celor patru parametri (melodic, armonic, ritmic, timbral), ceea ce ar da 5x4 = 20 cazuri [Faltin 1977:9].

În fine, sub numele de „Typologie des techniques polyphoniques" un grup de muzicologi francezi [Simha Arom, Nathalie Fernando, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière, Olivier Tourny 2007:1088-1109] descriu câteva forme de polifonie, și anume: *eterofonia, le tuilage* (se refera la un anumit fel de suprapunere a segmentelor muzicale), *bourdonul, omoritmia* (în loc de omofonie), *contrapunctul, imitația, hoquetus-ul, poliritmia*. Pe de o parte, această tipologie reprezintă o descriere amănunțită a domeniului polifoniei și prin aceasta, se apropie foarte mult de punctul de vedere expus în acest text (inclusiv prin aceea că

https://biblioteca-digitala.ro

deosebeşte noţiunea de *polifonie* în sens general de cea de *contrapunct*), pe de alta – chiar trecând cu vederea unele inconsecvențe – aici nu se pune accentul pe *modul de înlănțuire a evenimentelor muzicale*, deci pe *sintaxa* lor, ci se intenționează descrierea destul de liberă a unor structuri muzicale privite sintetic.

8. Propunere a unui nou sistem: categorii, tipuri, atribute

In cele ce urmează, sistemul lui Ștefan Niculescu nu va fi cu totul abolit, ci întregit cu noi idei. Nu voi ezita să afirm că unele aspecte ale modelului propus în continuare nu sunt pe deplin clarificate; consider deci expunerea mea nu ca pe un sistem definitiv formulat, ci ca pe un proiect, ce poate fi optimizat. Este bine oricum a păstra permanent prezentă în minte ideea că *nu vom întâlni decât rareori în realitatea muzicală cazurile pure descrise de o teorie*, inclusiv o teorie a sintaxei muzicale; ce vom găsi, vor fi mai ales combinaţii sau abateri de la acestea. Teoria unei sintaxe muzicale abstracte va putea deci doar schiţa câteva modele ideale ce se vor concretiza într-o infinitate de sintaxe concrete.

In ceea ce privește definiția unei categorii sintactice primare voi porni, urmând pe Ștefan Niculescu [Niculescu 2013: 57], de la considerarea poziției de atac și încheiere a două evenimente muzicale vecine X și Y, notate prescurtat cu Xi și Yi, respectiv Xf şi Yf („i“ de la *Incipit*,“f“ de la *Finis*).

> Denumirea „X și Y“ nu subînțelege două obiecte fixe, ci este aplicabilă succesiv asupra oricărei perechi de *obiecte vecine*. Y simbolizează „următorul element“ care succede pe X și el poate fi reprezentat printr-o idee muzicală, la una sau mai multe voci. O sintaxă va fi însă definită în cele ce urmează nu doar prin poziția lui Y raportată la cea a lui X, ca la Ștefan Niculescu, ci și prin includerea altor factori, între care: durata, densitatea, caracterul obiectelor și relația între ele.
>
> Este logic ca ordinea considerării punctelor de perspectivă, respectiv a criteriilor care le determină, să urmeze, pe cât posibil, ordinea fazelor percepției

https://biblioteca-digitala.ro

proprietăților obiectelor considerate. Astfel, percepția *poziției* obiectelor X și Y va avea loc *înaintea* percepției *duratelor* acestor obiecte; abia apoi vor fi percepute, mai întâi durata lui X, apoi – depinzând de situație – eventual durata lui Y ca și *distanţa* dintre ele şi, prin aceasta, *densitatea* muzicii respective. Acest mod de descriere treptată a fazelor percepției urmează de fapt fidel definiția clasică a percepției intuitive, formulată de Piaget și Fraisse, deoarece este vorba mai întâi de percepția *ordinii*, apoi a *duratei* obiectelor și abia apoi de *compararea* lor, deci a *efectuării unor operații mentale* asupra lor. De asemenea, depinzând de situație, poate fi luat în considerare felul *relației* între obiecte vecine, în acest caz, nefiind posibil a neglija cu totul „conținutul" acestor obiecte, privite însă doar global. Abia mai târziu va fi receptat caracterul general al unei sintaxe, eventual complexitatea ei. Va fi vorba deci de *o descriere abstractă a existenței muzicii în timp, descriere care va urma mai multe trepte sau nivele ale percepției*.

Primul nivel consideră deci poziția obiectelor în timp, respectiv punctele lor de atac.

Din punct de vedere al poziției obiectelor X (Xi) și Y (Yi) există doar două posibilități:

Dacă Yi>Xf (începutul obiectului Y intervine *după* sfârșitul obiectului X – ceea ce înseamnă că *obiectele vin unul după altul, deci sunt succesive*) - vom avea o **monodie**, şi, ca urmare, de obicei o *structură monovocală*. Asupra rolului jucat de numărul de voci vom reveni.

Dacă Yi>Xi și Yi<Xf (începutul obiectului Y intervine *după* începutul obiectului X dar *înaintea* sfârșitului acestuia – ceea ce înseamnă că *obiectele se suprapun, parțial sau total, deci sunt simultane*) – vom avea o **polifonie**; este vorba desigur de o accepţiune lărgită a noţiunii. În această situație rezultă inevitabil o *structură plurivocală.*

Această primă diferențiere este o *clasificare* în sensul arătat mai sus și ea definește cele două mari categorii sintactice abstracte posibile, între care

https://biblioteca-digitala.ro

deosebirea este fundamentală și comparabilă cu deosebirea între spațiul mono și bidimensional. Ea se bazează pe proprietatea intuitivă de a percepe *ordinea* obiectelor în timp, respectiv *succesiunea* sau *simultaneitatea* lor – sau, în domeniul vizual, linii orizontale, respectiv o construcţie pe verticală. Nu există la acest nivel nici-o altă posibilitate, ci doar situații speciale, și nici-o altă formă, care să nu facă parte din una sau alta dintre cele două categorii descrise. Spre deosebire de Ștefan Niculescu, considerăm această *definiție binară* fundamentală ca optimă doar în această formă.

Revenind la problema numărului de voci: aceasta nu este desigur o problemă pur sintactică, ci una de *concretizare* a unei structuri sintactice. De aceea nu este esențial, de exemplu, dacă o monodie este executată sau rezultă dintr-o singură voce sau mai multe voci, dialogate sau simultane (unison). Ceea ce contează din punct de vedere sintactic este doar faptul că elementele muzicale sunt *succesive* și, pentru aceasta, ajunge de obicei o singură voce. În cazul polifoniei însă, când *simultaneitatea* vocilor este definitorie, aceasta nu poate fi realizată decât prin existenţa mai multor voci.

Un caz special ar fi o fugă executată la un instrument solo, în care polifonia este *sugerată*; ar fi vorba în acest caz de o *pseudo-polifonie*. Dar un instrument solo poate produce și omofonii reale, ca în cazul coardelor duble sau triple la vioară sau al sunetelor *multiphonics* la instrumente de suflat. Prin *voce* va trebuie să înțelegem deci nu un *instrument*, ci o *linie*; noţiunile se suprapun adesea, dar nu întotdeauna. Dacă însă *unica linie numită monodie* poate rezulta și din execuția mai multor instrumente în dialog sau unison şi, pe de altă parte, ea poate simula polifonia, iar un singur instrument poate executa omofonii (deci mai multe linii simultan), devine evident că este mai prudent să nu considerăm prin excelență monodia echivalentă cu monovocalitatea și polifonia echivalentă cu plurivocalitatea, ci să separăm aceste

https://biblioteca-digitala.ro

planuri, chiar dacă ele se suprapun în cea mai mare parte.

Din punct de vedere al denumirilor uzuale: în afară de obișnuință, nimic nu ar sta în calea denumirii *monodiei*, pentru a evidenția relația ei cu polifonia, ***monofonie***. Cuplul terminologic *monofonie/polifonie* ar evidenţia optim diferenţa şi deci criteriul acestei clasificări. Pentru o definiţie completă a ei, ar trebui să menţionăm termenii ei astfel: *monodie* (sau *monofonie*, în general *monovocalitate*) şi *polifonie* în sens larg (în general *plurivocalitate*).

Al doilea nivel consideră relația între obiecte.

El se bazează pe un nou criteriu (*relația* între X și Y, care se suprapun sau nu) și descrie de fapt situații speciale, respectiv, *tipuri sintactice,* mai ales de polifonie. În acest caz, lista nu poate fi închisă: aici nu mai operează o *clasificare*, ca în cazul primului nivel, ci o *tipologie*, deoarece ordinea cazurilor descrise nu mai este univocă, iar între diferitele tipuri există asemănări și contacte. Iată deci, *câteva* tipuri sintactice.

Dacă X și Y *se suprapun, parţial sau total, dar sunt independente între ele,* avem o „polifonie clasică" în sens restrâns sau un **contrapunct**.

Nu trebuie confundată *categoria* sintactică *„polifonie"* în sens lărgit cu *tipul* sintactic *„polifonie clasică"* în sens restrâns: în primul caz nu ne interesează decât faptul că obiectele – indiferent ce obiecte, identice sau diferite - *se suprapun, parțial sau total, deci sunt simultane;* în al doilea caz, ne interesează *în plus* faptul că obiectele *sunt independente,* deci nu mai este indiferent ce fel obiecte se suprapun. Aceste puncte de vedere asupra polifoniei se situează deci în planuri diferite. Pentru a evita confuzia terminologică vom folosi în cazul „polifoniei clasice" termenul de *contrapunct*.

Dacă Yi=Xi, eventual şi Yf=xf (punctele de atac şi încheiere ale obiectelor sunt identice, ceea ce înseamnă că ele apar și continuă simultan), deci obiectele *se suprapun total,*

https://biblioteca-digitala.ro

avem o **omofonie** – un caz special de polifonie, de a cărei formă „clasică” este uneori dificil de deosebit. Este, de fapt, vorba mai corect de o **omoritmie**, deoarece nu înălțimile sunetelor, ci duratele lor sunt identice.

> Noțiunea de omofonie s-a încetățenit mai ales pentru cazul special în care o voce – de obicei vocea superioară – este mai importantă, dar nu independentă, iar celelalte au un caracter secundar, se constituie într-un acompaniament; avem deci o structură ale cărei elemente nu pot fi privite separat, având astfel doar o independenţă relativă. În acest caz este vorba de *două sub-sintaxe suprapuse*, caz pe care-l vom include mai jos în contextul unui atribut ce priveşte gradul de complexitate al unei sintaxe.

Dacă X și Y se suprapun - indiferent dacă Yi=Xi sau Yi≠Xi, deci dacă suprapunerea lor este totală sau parțială – dar, în plus, *ambele voci sunt variațiuni ale unei mai mult sau mai puțin ipotetice linii primare*, vorbim de o **eterofonie** – un alt caz special de polifonie.

Dacă X și Y se suprapun și *sunt identice*, eventual transpuse, dar punctele lor de atac sunt diferite, rezultă un **canon**, evident un caz cu totul special de polifonie.

Dacă X și Y se suprapun și sunt identice din punct de vedere melodic, dar un *tempo* de execuție ușor diferit introduce o decalare treptată a suprapunerii lor (ceea ce conduce periodic la o alternanță a identității și non-identității lor, ca și la interferențe caracteristice) recunoaștem procedeul **phasing** sau **shifting phase**, definit ca atare de către Steve Reich [Reich 1974], întâi în piese electronice („It’s Gonna Rain” 1965, „Come Out” 1966), apoi în muzică instrumentală („Piano Phase” şi „Violin Phase” 1967, „Marimba Phase” 1980). Asemănările cu eterofonia sau canonul sunt evidente, dar *pendularea ciclică dintre unison și polifonie* generează noi structuri iluzorii, care nu aparțin niciunei voci: acest fenomen, atât de pregnant, nu apare în celelalte situații descrise. O asemănare cu efectul *moiré* din

https://biblioteca-digitala.ro

op-art nu poate fi trecută cu vederea. Conlow Nancarrow experimentează structuri poliritmice asemănătoare încă din anii 1948, dar centrul de interes se plasează la el pe diferențe în viteza de execuție, adesea variabilă, a unor linii mai ales independente.

Poate că fenomenul *iluziei auditive* menționate merită mai multă atenție decât i se poate acorda în acest context. Steve Reich – inventatorul procedeului „phasing" sau „shifting phase" în compoziţie – se interesează în mod special pentru această *iluzie auditivă* în sensul efectului acustic *flanging* cauzat de interferenţa a două sunete apropiate ca frecvenţă sau de două formaţiuni melodice executate în tempo-uri diferite, dar foarte apropiate; acest efect, cunoscut de altfel de câteva decenii în studio-urile acustice, sugerează însă orientarea precisă într-o anumită direcție a unor noi încercări similare – şi nu numai la două voci. Deși nu poate exista o partitură în sens obișnuit pentru acest fel de structură sintactică, nu este vorba aici de o muzică improvizată sau, în general, de o muzică ale cărei linii melodice nu sunt bine definite; dimpotrivă, o mare precizie este absolut necesară pentru a produce acest efect – din nou, ca și în cazul op-art. Iar rezultatul – acele formaţii melodice iluzorii, care nu pot fi nicicum găsite și explicate prin eventuala partitură – este cu atât mai surprinzător. El nu este controlabil decât prin alegerea unui material corespunzător, a unor puncte de plecare optime și a raportului optim între tempo-uri, prin probe repetate și comparația rezultatelor lor. Precizez: nu mai este vorba de efectul *flanging* la nivel acustic, ci de exploatarea unei sintaxe muzicale speciale. În ceea ce mă privește, am efectuat în ultimii ani sistematic asemenea experimente în ciclul de compoziții „ShiPha Exercices", ciclu dedicat desigur lui Steve Reich.

Înrudirea între eterofonie, canon şi „shiftig phase" în general este evidentă şi semnificativă în cazul unei tipologii.

(Ex. muzicale nr. 20: **Steve Reich**,
nr. 21: **Corneliu Dan Georgescu**) (vezi Anexa)

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă una dintre voci are funcția unui fundal (de obicei un tenuto) iar celelalte voci precum și sensul lor tonal este dependent de această linie, vorbim despre un **Bordun** sau **Ison** sau, de asemenea, de un **Orgelpunkt** („pedală“). Există unele deosebiri între aceste trei noțiuni, la care însă nu ne putem referi în acest text. Desigur că isonul nu este legat exclusiv de o muzică tonală în sens restrâns, ci poate exista în orice context melodic, însă fenomenul specific al rezonanței sale cu anumite sunete (existent atât în muzica bizantină cât și într-o *raga* hindusă) nu mai poate avea loc decât într-un asemenea context tonal, oricât de larg am privi aceasta noţiune.

> De remarcat că în acest caz este vorba de *o funcție specială* („isonul propriu zis“), care poate fi preluată de una sau mai multe voci. Dacă isonul este reprezentat nu printr-un *tenuto* ci printr-o *figurație*, rezultă un (ison) *ostinato*, care se poate îndepărta considerabil de un „ison propriu zis“. În ultimă instanță, rămâne discutabil dacă putem considera orice acompaniament ca un fel de „ison figurat“ sau, mai mult, dacă nu considerăm ca *forme sintactice înrudite* oricare dintre numeroasele situații în care două planuri se opun între ele prin *relația prim-plan/fundal*: devine evident că într-o asemenea situaţie se conturează sintaxe muzicale relativ independente. Tocmai pentru a evita aceasta dizolvare a specificului unei noțiuni ar fi recomandabil să nu trecem cu vederea esența structurii sintactice pe care o descriem aici sub numele de Ison (faptul că *o voce aparent pasivă controlează pe celelalte, aparent active*) și să folosim pentru celelalte situații similare alte denumiri. Ceea ce nu înseamnă, pe de altă parte, a nega înrudirea între aceste forme: între *ison* şi *melodia acompaniată* pot exista o multitudine de situaţii intermediare. Din nou, această trecere gradată între forme specifice este semnificativă în cazul unei tipologii.

Dacă „intrările“ evenimentelor sau grupelor de evenimente polifonice alternează consecvent, rezultă o **antifonie**; în cazul în care distanţa între acestea este constantă

https://biblioteca-digitala.ro

și relativ redusă, rezultând o alternanță rapidă, se poate vorbi de un **hoquetus**. O structură de tip **tuillage/Verzahnung** poate rezulta la rândul ei în situația în care vocile se suprapun astfel încât ele nu mai pot fi percepute individual (indiferent de densitatea elementelor muzicale).

(Ex. muzicale nr. 22: **Hoquetus**,
nr. 23: **Adrian Iorgulescu**) (vezi Anexa)

> Pot exista o antifonie sau un hoquetus şi la nivel monodic? Desigur – ne-am referit deja la dialogul ocazional între mai multe surse sonore, care poate apărea ca o monodie. Dar în cazul antifoniei se impune un element nou, suplimentar: dialogul nu mai este ocazional, ci consecvent, sistematic şi defineşte un tip sintactic aparte, tip care nu este în orice caz specific nici monodic şi nici polifonic. Deosebirea de principiu între o *categorie* şi un *tip* este indiscutabilă.

Alte tipuri sintactice ar fi, aşa cum am menţionat, „**die Moment-Musik***”* (Stockhausen), „**muzica de o clipă**” (Nemescu)*,* **continuum-***ul,* **structura colotomică** (Kunst). Este evident că nu toate aceste tipuri au o aplicabilitate la fel de largă, unele constituind cazuri cu totul speciale, foarte caracteristice. De exemplu: „muzica de o clipă” constă dintr-un singur gest muzical, concis, iar continuum-ul poate de asemenea consta dintr-un gest sau mai multe, dar care se „topesc” astfel unul în altul, încât nu mai sunt separabile – este tot un fel de „gest unic”, ce poate dura însă nedefinit.

În concluzie, polifonia este o noțiune foarte generală care ar include – dacă nu operăm noi diferențieri – toate formele de plurivocalitate. Dar tipurile sintactice descrise nu pot fi considerate ca „subcategorii ale categoriei polifonie” deoarece unele dintre ele (de exemplu, antifonia, dar şi continuum-ul) pot apărea şi în contextul categoriei monodie.

> În tot ceea ce a fost expus mai sus nu se are în vedere în detaliu „conținutul“, deci „materialul muzical”

https://biblioteca-digitala.ro

concret al unor linii, ci acesta este considerat doar în măsura în care este necesar pentru a putea face o comparație între aceste linii; practic pot exista o infinitate de cazuri concrete. Această considerare minimă a materialului este însă inevitabilă. Se confirmă astfel indirect și ideea că *o separare completă a dimensiunii temporale de cea spațială nu este posibilă decât în anumite condiții speciale.* Devine necesar a preciza acest lucru, cel puțin în faza actuală a analizei noastre, deoarece în faza ei inițială era complet nesemnificativ dacă cele două obiecte muzicale vecine considerate, X și Y, sunt identice sau diferite din punct de vedere al „conţinutului" lor.

Următoarele patru nivele descriu *atribute* ale sintaxei muzicale. Definiţia acestor atribute nu poate evita cu totul un factor subiectiv, ele nu sunt ierarhizabile sau ordonabile şi pot apărea în cele mai multe cazuri ale categoriilor şi tipurilor descrise până aici.

Al treilea nivel consideră distanţa între obiecte, respectiv densitatea lor.

Cel de al treilea criteriu definește astfel o muzică **densă,** o muzică „**detaliată**" („normală") sau o muzică „**rarefiată**".

Distanţa între Xi şi Yi poate fi „prea scurtă" (mai scurtă decât treizeci de milisecunde): percepția unei configurații muzicale nu este posibilă, muzica fiind percepută doar ca *textură*, în bloc, global.

Distanţa între Xi și Yi poate fi „normală": percepția unor configurații muzicale detaliate este posibilă. Este unica situaţie considerată de către Ştefan Niculescu.

Distanţa între Xi şi Yi poate fi „prea lungă" (mai mare decât trei-patru secunde): percepția unor configurații muzicale detaliate nu este posibilă, sunt percepute doar sunete izolate.

Acestea sunt doar situații tipice, cazuri extreme, în realitatea muzicală ele apar adesea combinate, efectul lor este relativ sau ele sunt subiectiv apreciate.

Diferențierea menționată se bazează de data aceasta pe capacitatea intuitivă de a percepe nu ordinea, ci *durata*

https://biblioteca-digitala.ro

evenimentelor, respectiv *distanţa* dintre ele în timp. Percepția duratei depinde însă și de „ceea ce se petrece în acel timp“: un timp bogat în evenimente trece „ca în zbor“, un timp sărac ne poate apărea insuportabil de lung. Durata de trei secunde este apreciată convențional ca definind „prezentul“. Vedem deci că nici neglijarea deosebirilor între timpul obiectiv, măsurabil și cel subiectiv, flexibil nu este chiar întotdeauna posibilă.

(Ex. muzical nr. 24: **Morton Feldman**) (vezi Anexa)

Percepția distanței între evenimente muzicale, respectiv a duratei acestor evenimente, descrise mai sus, constituie poate în modul cel mai evident obiectul unei cercetări a sintaxei, deoarece este vorba tocmai de *felul în care aceste evenimente „se înlănțuie“ în timp*; ea corespunde însă unei percepții difuze a unor evenimente încă ne-diferențiabile. Dar nu este vorba numai de cazurile extreme, expuse mai sus: un parametru esenţial muzical cum ar fi *tempo*-ul operează tocmai la acest nivel: unul şi acelaşi motiv, executat de exemplu în *presto* sau *adagio* reprezintă muzici diferite; mai mult, acest tempo poate fi măsurabil, regulat (*giusto*) sau liber (*rubato*), de asememea variabil, ca într-un *rallentando* sau *accelerando*.

Chiar și în acest punct devine evident faptul că o paralelă strictă cu percepția la nivel temporal a vorbirii (din punct de vedere *al vitezei emiterii cuvintelor*) ar fi lipsită de sens.

Deosebirea faţă de sistemul lui Ştefan Niculescu este de asemenea clară, deoarece acesta nu consideră demnă de interes densitatea evenimentelor muzicale în studiul sintaxei muzicale, indirect deci chiar şi a *tempo*-ului. Încercarea de a defini până la ce limită diferenţa între, să zicem, muzici hiperdense omofone sau contrapunctice (de exemplu, de tip *micropolifonic*, ca la Ligeti) rămâne perceptibilă - ne referim la percepţia muzicală, nu la notaţie – nu poate evita un anumit subiectivism: în principiu, în caz extrem se percepe doar o muzică densă. Ceea ce ar însemna că densitatea muzicii, deci un atribut al ei, se

https://biblioteca-digitala.ro

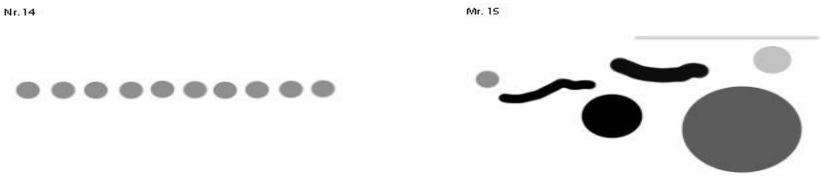
percepe *înaintea* tipului sintactic şi joacă un rol deosebit de important în receptarea muzicii; cu toate acestea, faptul că factorul menţionat poate fluctua şi implică subiectivism în aprecierea sa rămân argumente în favoarea considerării sale ca un atribut.

Al patrulea nivel consideră principiul arhitectonic aflat la baza muzicii.

În mod normal, obiectele muzicale X și Y sunt *diferite*. Dacă ele sunt însă *absolut identice* (indiferent dacă se suprapun sau nu, deci dacă avem o polifonie ori o monodie), ne referim la o **muzică repetitivă**. *Principiul de construcție iterativ,* care dirijează această muzică, ar fi contrariul *principiului de construcție progresiv*, care ar defini o „muzică normală“, axată pe evenimente diferite [Georgescu 1985].

Principiul de construcție al unei muzici nu poate fi privit decât ca un atribut al acestei muzici, el însuși poate aborda diferite categorii sau tipuri sintactice muzicale: cu alte cuvinte, poate exista o muzică repetitivă monodică sau polifonică, omofonică, de tip canon, antifonică etc. Ștefan Niculescu amintește de asemenea două feluri de succesivitate: prin *repetare*, respectiv prin *diferențiere* [Niculescu 2013: 57], fără a dezvolta însă această idee.

Muzică repetitivă, muzică progresivă
(Reprezentări grafice schiţate nr. 14, 15)



Constituie însă analiza unei muzici minimal-repetitive sau, în general, a unei muzici non-evolutive, obiectul unei cercetări a sintaxei? Punem această întrebare, deoarece o asemenea muzică, este, cel puțin aparent, definită prin *identitatea elementelor ce*

https://biblioteca-digitala.ro

constituie materialul ei, deci printr-un *element material*. De fapt, tocmai *perceperea în timp a identității unor obiecte muzicale* cauzează un anumit efect temporal inconfundabil. Monotonia absolută generată astfel (numită metaforic „stagnare a timpului“ sau „abolire“ a sa) [Houben 1990]) ar putea fi privită ca principiu de bază al unei „muzici atemporale“ [Georgescu 1979]. Aceste două nivele – cel material și cel temporal – sunt, în această situație specială, inseparabile. Este o particularitate a muzicii repetitive care o distinge de cele mai multe alte forme muzicale.

Al cincilea nivel consideră caracterul sintaxei, mai precis, gradul ei de flexibilitate.

Criteriul care determină acest nivel relevă o proprietate generală a succesiunii temporale a unor obiecte muzicale, proprietate care nu poate fi percepută decât *după* ce aceste obiecte au fost complet și eventual repetat percepute. Ne referim la faptul că o sintaxă muzicală poate fi **stabilă**, respectiv **flexibilă** sau **variabilă**. Un caz specific de flexibilitate sintactică, aplicată la macrostructură, l-ar reprezenta ideea de *eteromorfie* [Niculescu: 1969].

Gradul de flexibilitate al unei sintaxe – deoarece, contrar părerii generale, aproape orice sintaxă posedă *un anumit grad de flexibilitate*, chiar și în muzica clasică – este o problemă complexă, care nu poate fi tratată exhaustiv aici. Se pot însă distinge două situații extreme:

- o *sintaxă fixă, stabilă* (în care „după un X nu poate urma *decât un anumit* Y“) sau

- o *sintaxă liberă, haotică* (în care „după un X poate urma *orice* Y“). Între aceste forme extreme ideale vor exista „sintaxele normale“, care cunosc nuanțe diferite de stabilitate, respectiv flexibilitate. Prin aceasta am descris un nou atribut al unei sintaxe muzicale.

Gradul de flexibilitate al unei sintaxe s-ar putea baza pe faptul că o succesiune de două obiecte X și Y poate fi *direcționată* (când obiectul X exercită asupra obiectului Y o anumită atracție) sau *neutrală*.

https://biblioteca-digitala.ro

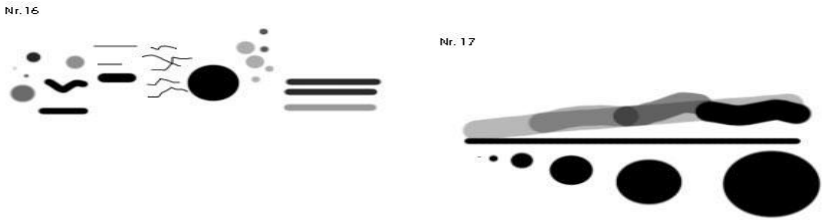
> Un bun exemplu în ceea ce privește atractivitatea sau directivitatea relației între două obiecte vecine l-ar putea constitui sistemul tonal funcțional: nu este indiferent dacă un acord de tonică apare *înaintea* sau *după* un acord de dominantă, iar poziția unui acord de sub-dominantă faţă de unul de dominantă este încă și mai evident nesimetrică. Ne referim desigur la armonia strictă clasică. Este vizibil faptul că *direcţionalitatea implică o flexibilitate mai redusă*, și invers, acolo *unde nu există o direcţionalitate, domnește o flexibilitate mai pregnantă*.

La rândul ei, variabilitatea se poate manifesta ca o *oscilaţie, pendulare* sau o *transformare direcţionată*. La acest nivel se poate vorbi despre o sintaxă **transformațională**, care ar putea descrie un *gradual process.* Ca exemple în acest sens ar fi de reamintit procedura „shifting-phase“a lui Steve Reich sau „sincronia“ lui Ștefan Niculescu, deja citate, la care s-ar putea adăuga *minimalismul aditiv* sau *substractiv* al lui Terry Riley. În toate aceste cazuri este vorba de transformări treptate, transformări în care sunt implicate două sintaxe, cunoscute dar diferite, aflate într-o strânsă relație una cu cealaltă în cadrul unei noi sintaxe, flexibile. O sintaxă transformațională nu este legată în mod necesar de tipul sintactic *continuum*, aşa cum ar putea sugera cazurile citate mai sus.

O altă formă care operează cu mai multe sintaxe succesive ar fi **colajul** unor fragmente muzicale complet diferite. În acest ultim caz, procedeul se bazează eventual *pe alăturarea în timp a unor sintaxe cunoscute*, care ar conduce însă – treptat sau prin salt – *la o nouă sintaxă, global văzută, neomogenă.* Desigur că nu vom neglija sintaxele *componentelor* acestei formațiuni, dar nu vom putea neglija nici rezultatul colajului lor, colaj ale cărui componente apar în succesiune, deci în timp, şi care pot genera proprietăţi sintactice specifice, ca şi efecte specifice, în funcţie de context. La fel ca în cazul atributului definit de densitatea muzicii, şi acest atribut poate apărea în contextul unor categorii şi tipuri sintactice diferite (de exemplu, alternanţă liberă între monodie şi tipuri variate de polifonie). Nu orice schimbare a sintaxei poate conduce însă la un colaj.

https://biblioteca-digitala.ro

Colaj, muzică transformaţională
(Reprezentări grafice schiţate nr. 16, 17)



(Ex. muzical nr. 25: **Salvatore Sciarrino**,
Nr. 26: **Dan Dediu**, nr. 27: **Louis Andriessen**) (vezi Anexa)

Al șaselea nivel consideră complexitatea unei sintaxe.

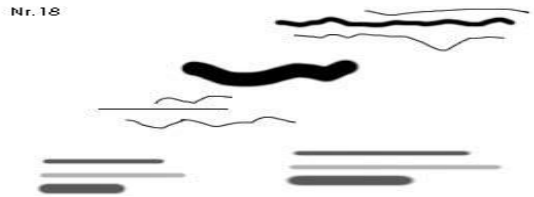
Un al șaselea criteriu descrie faptul că o sintaxă *poate fi constituită dintr-un strat sau mai multe,* reprezentând sintaxe subordonate suprapuse. Se defineşte astfel o sintaxă *simplă* sau o sintaxă *complexă* și, ca urmare, un nou atribut sintactic. Acest atribut este perceptibil doar după o receptare integrală sau după o cercetare repetată a perechii de obiecte X și Y. Ca și în cazul nivelului precedent, este vorba și aici de una sau mai multe sintaxe deja cunoscute, care însă în acest ultim caz, acţionează sub egida unei *super-sintaxe,* în cadrul căreia joacă un rol subordonat în calitate de *sub-sintaxe*. Aceste sub-sintaxe pot fi identice sau diferite și apar, spre deosebire de colaj, nu succesiv, ci suprapuse. În cazuri speciale s-ar putea vorbi de un ***palimpsest*** ca de o formă sintactică particulară a polifoniei.

Suprapunerea a două sau mai multe *sub-sintaxe identice*: în contextul polifoniei, un grup de voci s-ar putea organiza sub forma unor sub-sintaxe relativ independente polifonice. Pentru a deosebi această situație de o polifonie obișnuită am putea-o numi „*multi-polifonie*“, ea reprezentând deci o *combinație a mai multor sub-sintaxe polifone*. Combinația între mai multe sub-sintaxe eterofone ar defini o „*multi-eterofonie*“ (ca la Enescu, conform cercetărilor lui Tiberiu Olah [Olah 1982]). Într-un mod similar ar putea exista o „*multi-omofonie*“ (ca la Xenakis) etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Combinația între *sub-sintaxe diferite*: o sub-sintaxă monodică și o sub-sintaxă omofonică ar da forma clasică a „melodiei acompaniate“, adesea denumită *omofonie,* printr-o asimilare abuzivă cu situaţia în care vocea superioară a unei omofonii joacă un rol mai important decât celelalte; în acest caz nu poate fi totuşi vorba de acompaniamentul unei voci de către celelalte, deoarece blocul numit omofonic nu este divizibil. Prin modul de considerare pe care îl propunem pot fi diferențiate însă – spre deosebire de Ștefan Niculescu – o *sub-sintaxă monodică* de o *sintaxă monodică obișnuită*: în primul caz, ea este *parte dintr-un întreg și este relativ dependentă de acesta,* în al doilea, este *complet independentă*. La rândul lui, acompaniamentul poate constitui o altă sintaxă, de asemenea doar relativ independentă*.* Din acest motiv nu putem considera „melodia acompaniată“ ca pe un tip sintactic, ci ca pe o formă de super-sintaxă.

„Super-sintaxă“
(Reprezentare grafică schiţată nr. 18)



Desigur că am putea privi orice super-sintaxă (de ex. multi-polifonia) pur și simplu ca pe o *polifonie complexă*: este vorba în orice caz de *plurivocalitate*. Aceasta ar însemna însă să trecem cu vederea faptul că *doar uneori* este posibil ca, în cazul unei polifonii, să existe o organizare interioară, respectiv, să distingem sub-sintaxe. Există însă și cazul complexității excepționale a unui Brian Fernyhough, care – în pofida multiplicității liniilor ei - nu favorizează aceasta distincție, ea rămânând o polifonie complexă indivizibilă.

(Ex. muzicale nr. 28: **Brian Ferneyhough**,
Nr. 29: **Aurel Stroe**) (vezi Anexa)

https://biblioteca-digitala.ro

9. Concluzii

Sistemul descris mai sus consideră deci șase nivele ale organizării temporale abstracte ale muzicii și definește astfel sintaxa muzicală prin *categorii, tipuri, atribute*. Avantajele separării noţiunilor de categorie, tip, atribut poate fi exemplificată prin considerarea în detaliu a unui *continuum*: este vorba de un *tip sintactic*, ce poate apărea însă atât în *categoria* monodie cât şi în *categoria* polifonie, şi poate primi *atribute* ca acelea de muzică detaliată sau densă, repetitivă sau progresivă.

Aceste şase nivele sunt:

Nivel 1: *categorii sintactice* (**monodie** sau **monofonie** – în general monovocalitate, respectiv **polifonie** în sens larg – în general plurivocalitate); acest nivel este „închis”, nu pot exista alte categorii.

Nivel 2: *tipuri sintactice* (**contrapunct** sau polifonie în sens restrâns, **omofonie, eterofonie**, **canon, shifting phase**, **bordun** respectiv **ison**, **antifonie** respectiv **hoquetus,** „**Moment-Musik***”*, „**muzica de o clipă**”*,* **continuum***,* **structura colotomică** etc.); acest nivel rămâne „deschis”, poate cunoaşte şi alte tipuri sau o altă orânduire a lor.

Nivel 3: atribut - muzica **rarefiată**, **detaliată** sau **densă**

Nivel 4: atribut - muzica **repetitivă** sau **progresivă**

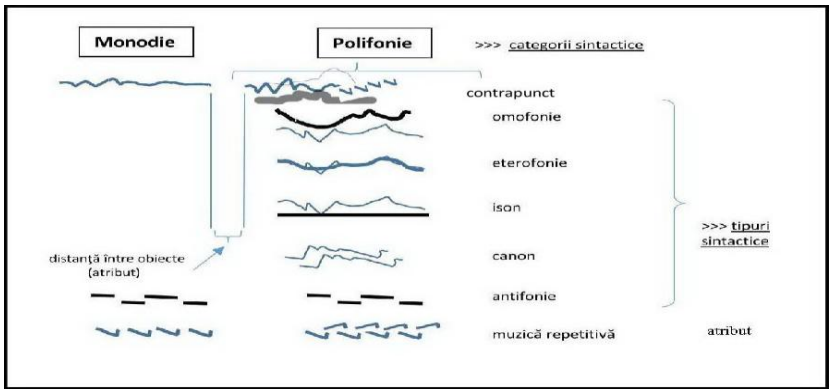
Nivel 5: atribut - sintaxa **stabilă** sau **flexibilă**, **transformațională** sau **colaj**

Nivel 6: atribut - sintaxa **simplă** sau **complexă (super-sintaxă)**.

Atributele reprezintă o anexă a primelor două nivele, ordinea lor este de asemenea relativ liberă, pot fi definite şi alte atribute iar descrierea lor poate fi şi alfel formulată.

https://biblioteca-digitala.ro

(Reprezentare grafică schiţată parţială
a modelului sintactic propus)



După cum se vede, nivelele 1 și 6 constau dintr-o *clasificare* de tip binar: sintaxa monodică (monofonă) sau polifonă (în general, muzica monovocală sau plurivocală), respectiv sintaxa simplă sau complexă. Nu există alte posibilități la acest nivel, nu există niciun obiect muzical imaginabil, care să nu facă parte din una sau din alta dintre aceste categorii sau care să facă parte din amândouă.

Dimpotrivă, nivelul 2 este o tipologie, constând dintr-o înșiruire deschisă mai ales de *tipuri de polifonie*, ale cărei elemente nu pot fi ordonate strict obiectiv.

Celelalte trei nivele – 3, 4 și 5 – sunt în principiu *bipolare* sau reductibile la o bipolaritate; ca și nivelele 1 și 6, ele definesc fiecare câte două calităţi contrarii, care permit însă, spre deosebire de acestea, o infinitate de trepte intermediare. Numite „atribute”, criteriile corespunzătoare consideră sintaxa muzicală dintr-o perspectivă mai generală, şi - aşa cum am mai precizat - nu fac parte popriu-zis din sistem, ci sunt adăugate acestuia, lista respectivă rămânând şi în acest caz „deschisă”.

O sintaxă ar putea fi descrisă astfel prin șase elemente acţionând în planuri diferite: o *categorie*, un *tip* și patru *atribute*. De exemplu: o *raga* hindusă

https://biblioteca-digitala.ro

clasică ar fi definită prin categoria *monodie* sau *polifonie*, tipul *ison*, atributele *detaliat* + *progresiv* + *flexibil* + *sintaxă unică*. O sonată clasică de Mozart ar fi definită prin categoria *polifonie* (în sens de *plurivocalitate*), tipul *omofonic,* uneori *contrapunctic,* atributele *detaliat* + *progresiv* + *stabil* + *super-sintaxă*. Anumite piese de Xenakis ar fi definite prin categoria *polifonie,* tipul *contrapunct,* atributele *dens* + *progresiv* + *flexibil* + *super-sintaxă* iar anumite piese de Steve Reich, prin categoria *polifonie,* tipul *shifting phase,* atributele *detaliat* + *repetitiv* + *stabil* + *sintaxă unică*. Unele exemple ne arată că nu orice combinație a celor șase nivele are sens.

A critica şi completa sistemul bine consacrat al lui Ștefan Niculescu este desigur un act de mare răspundere, cu atât mai mult cu cât acesta fixează puncte de referinţă obiective ce nu pot fi trecute cu vederea. Ca urmare, din acest sistem au fost preluate în textul de faţă multe idei, între care, punctul său de vedere de principiu precum și, în general, radicalitatea sa în considerarea ordinii temporale abstracte a unei muzici ipotetice. Modelul său cuaternar ramâne exemplar prin claritatea, simplitatea şi aplicabilitatea sa practică, reduce însă problematica sintaxei muzicale la un singur nivel al ei, de altfel, esenţial şi comentat ca atare. Acestui model i-au fost adăugate aici noi aspecte, care se bazează pe considerarea nu numai şi a altor situații, ci și pe o ierarhizare a criteriilor ce pot caracteriza o sintaxă muzicală abstractă. Constând dintr-o triadă (o clasificare, o tipologie „deschisă” şi o serie, de asemenea extensibilă, de atribute), modelul propus nu este omogen, ci mai complicat şi mai dificil de urmărit, dar este mai flexibil şi descrie mai exact realitatea muzicală din punct de vedere al sintaxei, fără a încerca să eludeze contradicţiile ei. Deosebirea esenţială faţă de Ștefan Niculescu constă însă în faptul că acest model este *polidimensional,* acceptă elemente eterogene în definiţia sa şi este *ierarhic*, respectiv, separă elementele generale, care se pot clasifica obiectiv, de cele ce nu pot evita subiectivismul în definirea lor. Ar fi fost pe deplin

https://biblioteca-digitala.ro

posibil ca Ștefan Niculescu să fi acceptat această extindere a cercetărilor sale.

10. Întrebări rămase deschise

Aşa cum am mai afirmat, modelul propus exprimă în primul rând un anumit punct de vedere şi nu este definitiv, ci rămâne receptiv pentru completări şi îmbunătăţiri; el intenţionează de fapt să ofere un fel de *brainstorming* asupra domeniului.

O serie întreagă de probleme nu au putut fi considerate sau rezolvate satisfăcător.

Definiția obiectelor X și Y rămâne nu doar abstractă (ceea ce ar fi normal, în cazul studiului unor sintaxe abstracte) ci și neclară. Sunt aceste obiecte X și Y note, motive, teme, voci, segmente de formă, se pot combina la orice nivel? O precizare în acest sens nu pare eficientă decât în cadrul unei sintaxe concrete. În cazul expunerii de mai sus, fiecare dintre aceste ipoteze ar fi posibilă, deoarece modelele abstracte amintite pot conduce la o infinitate de situații concrete. Cum ar putea fi însă analizată astfel o muzică electronică, bazată pe continuitatea (ne-diferențiabilă) a liniilor sau a culorilor? Există desigur tipul sintactic „continuum”, dar cât de larg concepem această noţiune şi cum vom putea decide obiectiv, când şi cum o anume structură poate fi totuşi segmentabilă?

Se consideră perechea de obiecte vecine X și Y, respectiv poziția, durata, relația lor; toate acestea corespund *memoriei imediate* (*Kurzzeitgedächtnis*). În muzică însă joacă de asemenea un rol important *memoria de durată* (*Langzeitgedächtnis*) – de exemplu, la recunoașterea unei reprize în forma sonatei clasice sau a repetiției temei principale într-un rondo și, în general, la recunoașterea unei forme ample. Aceste elemente reprezintă indiscutabil aspecte ale organizării formale, temporal-materiale, ale unei muzici. Considerarea *stabilității*, a *complexității* și a altor atribute ale unei sintaxe are în vedere oarecum suprafețe mai extinse ale unei muzici, nu spune însă mai nimic despre *relația* dintre obiectele îndepărtate. Acesta este poate punctul cel mai slab al unei

https://biblioteca-digitala.ro

viziuni binare, care „nu vede“ nici măcar formația elementară ternară (XYZ) sau o poate descrie doar în două faze (XY+YZ). Dar atât diferitele funcții pe care o unitate le poate exercita (de exemplu, faptul că o celulă melodică are rol de cadență sau de legătură între alte celule) ca și grupările mai complexe decât cele binare nu sunt analizate, nu în ultimul rând deoarece prin aceasta ne-am situa deja la nivelul studiului formei muzicale. De fapt, raportul între noțiunile generale de *sintaxă muzicală* și *formă muzicală* ar putea provoca dificultăți nu numai terminologice, cu atât mai mult cu cât aceste noțiuni acceptă interpretări diferite. Ștefan Niculescu consideră că „Forma este dezvoltarea organică a unor structuri sintactice în raport cu posibilitățile și granițele unor obiecte muzicale – și invers“ [Niculescu 2013:50], ceea ce reprezintă un punct de vedere relativ practic.

În special pentru că a fost tot timpul vorba de categorii sintactice abstracte ar trebui să fie clar faptul că nu s-au considerat decât *aspectele temporale* ale unor structuri încă nedefinite sau sumar definite material. Nu numai că nu se analizează „conţinutul intern” al acestor structuri, dar nici, de exemplu, date istorice sau date specifice aparținând unui gen muzical, vocal sau intrumental, ca în cazul unei analize a formei muzicale. *O categorie sintactică poate oferi deci doar unul dintre elementele care construiesc forma muzicală* - la fel cum un program de computer pentru compoziție oferă de obicei doar un fel de schemă sintactică abstractă, care – prin alocarea unor *argumente* sub formă de materiale diferitelor *slots/inputs* – poate conduce la o formă muzicală.

Nici terminologia folosită aici nu este întotdeauna precizată: este vorba de sintaxe muzicale, de categorii sintactice, de componente ale unei sintaxe, tipuri sau modele sintactice – fără ca aceste noțiuni să fie univoc și diferențiat definite. Iar unele dintre ele reprezintă doar o aproximaţie a unui domeniu ce ar necesita o cercetare tipologică specială. De exemplu, *flexibilitatea sintactică* se poate manifesta prin caracterul interşanjabil al unor note, fragmente, module, parametri muzicali, raportându-se la alte noţiuni, ca acelea de *improvizaţie* sau de *eteromorfie* – principiu de formă pe care

https://biblioteca-digitala.ro

Ștefan Niculescu îl vede legat de eterofonie [Niculescu: 1969]. Atât *improvizaţia* cât şi *eteromorfia* sunt fenomene muzicale complexe de natură temporală, care ar trebui analizate ca atare.

Este posibil de asemenea ca o altă ordonare a tipurilor şi atributelor să ofere noi avantaje, de exemplu, în recunoaşterea unor elemente comune.

O ultimă întrebare ar trebui să vizeze însăşi utilitatea unor asemenea cercetări. Dacă din perspectiva românească, care este foarte apropiată de tradiţia structuralistă franceză, această întrebare poate părea absurdă, nu acelaşi lucru s-ar putea susţine din perspectiva muzicologiei germane actuale, axată pe istorism şi documentar; din acest punct de vedere, ea priveşte cu oarecare scepticism abstracţiunile neancorate în timp şi spaţiu. Fără a nega importanţa unei asemenea concepţii ca şi a riscurilor implicate de orice abstractizare, tentativa întreprinsă de Ștefan Niculescu sau cea expusă în textul de faţă încearcă tocmai să descopere *dimensiuni arhetipale, absolute, imanente ale muzicii.* Dar poate că intenţia de a sistematiza pe deplin o realitate muzicală practic infinită este şi va rămâne o utopie.

* Textul de faţă reprezintă traducerea comunicării „Niculescus Theorie der syntaktischen Kategorien. Neue Kontexte und Perspektiven“, comunicare susținută la simpozionul internațional de muzicologie din 6-8 noiembrie 2015 de la Delmenhorst, Germania, cu titlul „Symposium Zwischen Zeiten 2015“, simpozion organizat de *Carl-von-Ossietzky Universität* din Oldenburg în colaborare cu *Hanse-Wissenschaftskolleg – Institute for Advanced Studies* din Delmenhorst sub conducerea prof. Violeta Dinescu și Roberto Reale.

Comunicarea amintită a fost însoțită de proiecția unei prezentări în format PowerPoint care conținea numeroase grafice, tabele sintetice, exemple de partituri și exemple sonore (având ca surse CD, DVD, internet). Dintre toate acestea, este posibilă aici doar expunerea unor reprezentări schematice grafice a tipurilor sintactice ca și indicaţii succinte referitoare la

https://biblioteca-digitala.ro

exemplele muzicale - partituri şi înregistrări sonore; detalii (interpreţi, edituri, surse inclusiv eventual *links*) există în lista completă a exemplelor muzicale anexată mai jos. În toate cazurile este vorba numai de scurte fragmente. La exemple concrete din partituri în text am renunţat mai ales din cauză că un exemplu muzical inteligibil referitor la o sintaxă nu se poate limita la câteva măsuri sau chiar pagini.

Pentru o exemplificare completă rog a se vedea filmul în limba germană, cu exemplele muzicale – partituri şi înregistrări – integrate (durata completă cca. 30 minute): https://youtu.be/xv4YS4syXCY

Bibliografie:

Adler, Guido, *Über Heterophonie.* In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.* Leipzig 1908/1909

Adler, Guido, *Der Stil in der Musik: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils.* Hamburg 2012 (1911)

Arom, Simha, Nathalie Fernando, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola, Emmanuelle Olivier,

Hervé Rivière, Olivier Tourny, *Typologie des techniques polyphoniques*. In: *Musiques. Une encyclopèdie pour le XXI-ème siècle,* Paris 2007, pp. 1088-1100

Balint, George, *Câteva adăugiri teoretice în perspectiva sintaxei muzicale*. In: Muzica 1/2012, pp. 33-49

Blume, Friedrich, *Fortspinung und Entwicklung*. Peters-Jahrbuch, Leipzig 1929

Boulez, Pierre, *Penser la musque aujourd'hui*. Gallimard, Paris 1963

Brandl, Rudolf, *Bordun*. In: MGG Sachteil, Bd. 2, Kassel 1995, pp.70

Brelet, Gisèle, *Le temps musical*. Paris 1949

Bright, William, *Points de contact entre language et musique*. (1963) In: Musique en jeu. Sémiologie de la musique*.* Paris 1971, pp. 67-74

Ciobanu, Maia, *Forme muzicale*. (Cap. I.3. *Categorii sintactice muzicale,* pp. 20-26) Bucureşti 2006

Cope, David, *Virtual Music*. Cambridge, Massachussets, London 2001

Creţu, Cătălin, *Perspective spațiale în gândirea muzicală. Un model planetar.* In: Muzica 3/2011 pp. 71-105

https://biblioteca-digitala.ro

Dahlhaus, Carl, *Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax*. In: Zeitschrift für Musiktheorie zfmth 78-2. Döring Herrenberg 1977, pp 16-26

Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée,* Paris 1959

Eco, Umberto, *Pensée structurale et pensée sérielle* (1968). In: Musique en jeu. Sémiologie de la musique*.* Paris 1971, pp. 45-56

Faltin, Peter, *Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes*. Archiv für Musikwissenschaft, 34 Jahrgang, H. 1, Franz Steiner Verlag Stuttgart 1977, pp. 1-19

Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*. Paris 1967

Georgescu, Dan Corneliu, *Considérations sur une "musique atemporelle".* In: Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Tome XVI, Bukarest 1979, pp. 35-42

Georgescu, Dan Corneliu, *On the "Syntactic Flexibility".* In: Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Tome XVIII, Bukarest 1981, pp. 101-106

Georgescu, Dan Corneliu, *A Study of Musical Archetypes (II). The Iterative Building Principle*. In: Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Tome XXII, Bukarest 1985, pp. 49-54

Georgescu, Dan Corneliu, *Gestalt und Bedeutung des Ison in der rumänischen traditionellen Musik.* Comunicare susţinută la Carl-von-Ossietzky Universität, Oldenburg 2014

Georgescu, Dan Corneliu, *Studiul arhetipurilor muzicale (V). Ideea „substanţelor primordiale" şi categoriile sintactice.* In: Muzica nr.5/2015, pp. 25-40

Hornbostel, Erich von, *Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik*. In: Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Musikgesselschaft, Wien 1909

Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit*. Stuttgart 1990

Jakobson, Roman, *Musicologie et linguistique.* (1932). In: Musique en jeu. Sémiologie de la musique*.* Paris 1971 pp. 57-60

Kunst, Jaap, *Music in Java: Its History Its Theory and Its Technique.* The Hague: Nijhoff, 1949

Mâche, Francois-Bernard, *Méthodes linguistiques et musicologie*. (1970). In: Musique en jeu. Sémiologie de la musique*.* Paris 1971, pp. 93-98

Malm, William P., *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia, 2nd edition.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1977

Marcu, George, *Folclor muzical aromân.* Editura Muzicală, Bucureşti 1977

Nattiez, Jean-Jacques, *Situation de la sémiologie musicale.*In: Musique en jeu. Sémiologie de la musique*.* Paris 1971, pp. 3-18

Nattiez, Jean-Jacques, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey 1990

https://biblioteca-digitala.ro

Nattiez, Jean-Jacques (coordonator), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI-ème siècle.* (Sous la direction de Jean-Jacques Nattiez**.** Actes Sud/Cité de la Musique 2007; titre original: *Enciclopedia della musica. L'unita della musica*. Giulio Einaudi Editore s.p.a. Turin 2005)

Nettl, Bruno, *Quelques méthodes linguistiques appliquées à l'analyse musicale*. (1958). In: Musique en jeu. Sémiologie de la musique*.* Paris 1971, pp. 61-65

Niculescu, Ştefan, *Eterofonia*. In: *Studii de Muzicologie* vol. 5, Bucureşti 1969

Niculescu, Ştefan, *Eteromorfie pentru orchestră mare.* Prezentarea compozitorului pentru programul concertului din 31 octombrie 1969 al orchestrei Radiodifuziunii din Berlin organizat de Sender Freies Berlin şi West Deutsche Rundfunk. In: *Ştefan Niculescu* (hrsg. von Violeta Dinescu, Eva-Maria Houben, Michael Heinemann), Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen. Band 1. BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg 2013, pp251

Niculescu, Ştefan, *O teorie a sintaxei muzicale*. In: *Muzica* 3/1973, pp. 10-16

Niculescu, Ştefan, *O teorie a sintaxei muzicale*. In: *Ştefan Niculescu, Reflecţii despre muzică*. Bucureşti 1980, pp. 279-292

Niculescu, Ştefan, *Eine Theorie der musikalischen Syntax*. In: *Ştefan Niculescu* (hrsg. von Violeta Dinescu, Eva-Maria Houben, Michael Heinemann), Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen. Band 1. BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg 2013, pp. 49-63

Olah, Tiberiu, *Poliheterofonia lui Enescu*. In: Muzica, 1-2/1982, pp. 13-24

Piaget, Jean, *Les mécanismes perceptifs*. Paris 1961

Piaget, Jean, *L'Épistémologie du temps*. Paris 1966

Piaget, Jean et collab*., Le développement de la notion du temps chez l'enfant*. Paris 1946

Reich, Steve, *Writings about Music.* Halifax, Nova Scotia & New York, New York, University Press 1974

Riemann, Hugo, *Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre.* Leipzig 1877

Riemann, Hugo. *Grosse Kompositionslehre*, Band I. Berlin und Stuttgart 1902

Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie,* Paris 1972

Sachs, Curt, *The Wellsprings of Music*. The Hague 1962

Schaffrath, Helmut, *Musik în Asien II Südost- und ostasien* (Serie Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare). Bärenreiter, Kassel 1985

https://biblioteca-digitala.ro

Schneider, Marius, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. *Historische und phänomenologische Studien*. (1. Teil: *Die Naturvölker.* Berlin 1934; 2. Teil: *Die Anfänge in Europa.* Berlin 1935)

Stockhausen, Karlheinz, *Momentform.* In: *Stockhausen. K., Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Bd.I, Köln 1963, pp.189-210

Stumpf, Carl, *Die Anfange der Musik*. Leipzig 1911

Xénakis, Iannis. *Musiques formelles.* In: Revue musicale no. 253/254, Paris 1963

Xénakis, Iannis, *Musique. Architecture.* Paris 1971

ANEXĂ

Exemple muzicale:

1. **Raga Multani (Alap et dhamar):** Pandit Ram Chatur Mallik, Darbhanga avec Abhay Marayan Mallik, support vocal. Nr. 2 von CD Inde du Nord. Chant classique: dhrupad et dhamar. PS 65068 Audividis Paris 1990

Alături de muzica bizantină clasică, raga reprezintă forma tipică de ison modal, formă în care se pot recunoaşte nu numai logica sa muzicală – dependenţa între o linie „pasivă" şi una „activă" – ci şi semnificaţia sa ezoterică, de simbol al prezenţei permanente, al eternităţii.

2. **Meredith Monk** (*1942): „Our Lady of Late" (-SM 1058) - Album Music of Our Century WER 602000-50, Wergo Collection 1988 Nr.18; © 1973 Meredith Monk (ASCAR)

Cu toate că sensul modal-tonal al isonului este aici abolit, dependenţa vocii principale faţă de un ton permanent prezent este pe deplin perceptibilă: acelaşi „joc" în jurul acestui ton, care poate genera conflicte sau rezonanţe specifice.

3. **Mauricio Kagel** (1931-2008): „Morceau de concours" (1972) pentru două trompete (Wiliam Forman, Michael Gross UE 19677) CD 1998 Koch International AG – Schwann. AULOS Schallplatten NL 5975 Nr. 1

Isonul este în această piesă instabil, mobil, el „se urmăreşte" cu vocea principală într-o reciprocitate perfectă.

https://biblioteca-digitala.ro

4. **Eva-Maria Houben** (*1955): „Yosemithe (2007) - Sinfonische Skizzen für Ensemble" (10 executanţi) (Partitură şi înregistrare prin amabilitatea compozitoarei şi a editurii Wandelweiser)

Isonul este reprezentat aici de un sunet natural (un zgomot discret, continuu) iar legătura sa cu alte evenimente muzicale poate fi definită la nivel psihologic-estetic. Chiar dacă el nu are o funcţie melodică, el adaugă muzicii o nouă dimensiune, esenţială.

5. **Giacinto Scelsi** (1905-1988): „Canti del Capricorno" Nr. 1, 16 (1962-72)
https://www.youtube.com/watch?v=86Ae0Sexq Kc

O cu totul altă formă de ison: repetarea obsedantă a unui sunet de percuţie joacă un rol estetic decisiv. Este vorba, ca şi în exemplul precedent, de un „ison timbral".

In toate aceste exemple, ca şi în cele ce urmează, în pofida diversităţii lor, eventuala execuţie a unei aşa numite „voci principale" fără aşa numitul „ison" ar fi de neconceput.

6. **Corneliu Dan Georgescu** (*1938): Partea 1-a (Preludiu) din Simfonia 1-a „Armonii simple/Simples Harmonies" (1975) (Editura Muzicală Bucureşti, Orchestra RTV Române, dirijor Liviu Ionescu)
http://www.corneliu-dan-georgescu.de/cdg_19Jul2013b_htm_files/Sinfonia1_p1.mp3

Un ison „clasic" este executat însă antifonic, iar al doilea plan („vocea principală") constă din repetarea variată, de asemenea antifonic tratată, a unor celule melodice repetitive care ar putea sugera, pe lângă atributul corespunzător, prin pulsaţii şi suprapuneri diferite, o eterofonie sau textură. Este o situaţie tipică, în care aplicabilitatea noţiunilor strict definite teoretic trebuie să accepte flexibilitatea şi ambiguitatea unei realităţi muzicale.

7. **Muzică tradiţională aromână**: Marcu, George, „Folclor muzical aromân". Ed. Muzicală, Bucureşti,1977, pp.124,128

Fundalul unei melodii pare a fi constituit de un ison „clasic", dar acesta este permanent „comentat", respectiv ornamentat de către o a treia voce, ce apare ca un fel de refren. Specificul acestei forme de ison constă în aceea că fiecare dintre aceste trei voci joacă un anumit rol, bine definit, şi niciuna nu poate lipsi din structura respectivă.

https://biblioteca-digitala.ro

8. **Nicolae Teodoreanu** (*1962): „Imnele Iernii“ pentru sopran-mezzo-bas, cor mixt şi orchestră de cameră (Partitură şi înregistrare prin amabilitatea compozitorului). Orchestra de Cameră Radio, dirijor George Balint.

Obiectul exemplului muzical este un scurt extras din partitură, un cor. Isonul - variabil din punct de vedere al registrului, ocazional chiar şi „modulant” - apare într-o formă clasică, în cadrul unei muzici ce urmează liber, dar consecvent, tradiţia bizantină. Acest ison este însă potenţat şi interferează cu celelalte voci, tratate eterofonic şi în dialog. Este, din nou, o situaţie concretă ce impune interpretarea flexibilă a noţiunilor.

9. **Aurel Stroe** (1932-2008): „Muzică de concert pentru pian, percuţie şi alămuri“ (1966): partea 2-a (Armonia) şi a 3-a (Delirando). Diana Dava Barb, dirijor Vladimir Lungu, Ansamblul Burning trombones&percussion, Cluj.
https://www.youtube.com/watch?v=sQ5l3fmecKQ

Partea secundă (ce se repetă identic ca parte a patra, încheind concertul) nu reprezintă desigur o monodie, dar nici o omofonie sau eterofonie, iar pentru o polifonie, „vocile” ei ar fi prea reduse: fiecare execută doar un singur ton. Este vorba de un *continuum*, un tip sintactic propriu, aparţinând categoriei sintactice polifonie în sens larg.

10. **György Ligeti** (1923-2006): „Athmosphères” (1961) pentru orchestră.
https://www.youtube.com/watch?v=E33j7PkhavI

Un exemplu tipic de textură „non-agresivă”, cu accente impresioniste.

11. **Iannis Xénakis** (1922-2001): „Métastasis*“* pentru orchestră (61 instrumente) 1953-54
https://www.youtube.com/watch?v=SZazYFchLRI Interpreten

Un exemplu tipic de textură, de data aceasta, „agresivă”, definită stocastic de către poate cel mai consecvent promontor al texturii („nori de sunete” - multi-polifonie sau multi-omofonie) în muzica modernă.

12. **Octavian Nemescu** (*1942): „Spectacle pour un/une instant/instance” Editura Muzicală, Bucureşti. (Înregistrare prin amabilitatea compozitorului).

https://biblioteca-digitala.ro

Este vorba de un singur eveniment sau bloc ultra-concis de evenimente muzicale, precedat şi urmat de lungi pauze, ca un fel de cadru temporal, cadru ce face parte însă activ din structura muzicală.

13. **Anatol Vieru** (1926-1998): "Museum musical" pentru clavecin şi orchestră (1968)

Alexandrina Zorleanu şi Orchestra de cameră a RTV Române, dirijor Ludovic Bacs. Antologia Muzicii Româneşti CD 22 Portret Anatol Vieru. Star Media Music, 2007, Nr. 8

Se pot recunoaşte trei linii principale: un fel de ison prezent printr-un ostinato la percuţie, sunete izolate *secco* (un fel de „muzică rarefiată") şi fragmente de citate dintr-o „muzică străină" - Preludiul în do major de J. S. Bach, executat „ciuruit", conform descrierii compozitorului.

14. **Gamelan**: Notaţie muzicală din Schaffrath, Helmut, *Musik in Asien II Südost- und Ostasien* (Serie Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare). Bärenreiter, Kassel, 1985, pp. 14, 25, 26, 31, 39

Structura muzicală – numită de Jaap Kunst „colotomic structure" [Kunst 1949] – constă dintr-un fel de ostinato executat simultan în mai multe „straturi", fiecare cu tempo-ul propriu, aflat însă în raport de 2/1 cu cel vecin. Ar rezulta desigur o formă de polifonie, dar una specifică, deoarece caracterul ciclic al structurii ca şi relaţia tempo-urilor creează un fel de „vibraţie" specială a timpului-spaţiului muzical.

15. **Gamelan**: Exemplu sonor din „Bubaran Hudan Mas" (nr. 4 - CD „Java – Javanese Court Gamelan", Elektra Nonesuch 1971 II 72044)

16. **Maia Ciobanu** (*1951): „Setting V" pentru 2 flauţi şi nai (Partitură şi înregistrare prin amabilitatea compozitoarei). Inreg.: Cynthia Whitmann, Adrian Buciu, Dalila Cernatescu

În pofida notaţiei exacte, impresia auditivă este aceea de *rubato*, de mare libertate la nivelul tempo-ului şi ritmului – un fel de „timp flexibil, elastic", sugerând o improvizaţie, atât la nivel microstructural cât şi macrostructural.

17. **Ulpiu Vlad** (*1945): „All of A Sudden the Dreams" (Partitură şi înregistrare prin amabilitatea compozitorului). Cvintet Concordia şi orchestra de cameră „Concerto" – dirijor Dorel Paşcu-Rădulescu

https://biblioteca-digitala.ro

Inexistenţa unor contururi definite ca şi a oricărei durităţi creează o stare de plutire – de „visare continuă". Ca şi în cazul precedent, o anumită flexibilitate, respectiv caracter improvizatoric sunt subtil sugerate de o partitură notată în detaliu.

18. **Irinel Anghel** (*1969): „Inner Conversation". Multimedia-Show. Irinel Anghel – Composer, Performer
https://www.youtube.com/watch?v=duG5tg_Q2lU

Este poate o formă specială de muzică: „rarefiată" nu prin pauze, ci prin sunete foarte lungi, care anulează orice percepţie a unui tempo. Contururile glisante şi trecerile treptate între sunete, „topirea" ideilor una în cealaltă, accentuează nedefinitul structurii şi sugerează tipul sintactic *continuum*. Este o muzică flexibilă, improvizată atât prin lipsa notaţiei cât şi prin evoluţia ei reală, o muzică a cărei sintaxă polifonic-eterofonică poate varia oricând imprevizibil.

19. **Ştefan Niculescu** (1927-2008): 2. Symphonie „Opus Dacicum". Editura Muzicala Bucureşti. Orch. simf. Banatul, Timişoara, dirijor Remus Georgescu.
https://www.youtube.com/watch?v=cck8PuhKcfQ

Este numai una din piesele în care autorul foloseşte tehnica sa proprie de sincronizare a unor linii disparate, ce se unesc treptat în unison – o transformare gradată a unei sintaxe polifonice (cu elemente de eterofonie şi canon şi cu atributul de „muzică repetitivă") într-o sintaxă monodică (mai precis, unison), care semnifică şi revenirea la o „muzică progresivă".

20. **Steve Reich** (*1936): „Piano Phase" (1967)
https://www.youtube.com/watch?v=i0345c6zNfM

Este prima piesă instrumentală în care autorul foloseşte – în cadrul unei muzici minimal-repetitive în stilul anilor 1960 – ideea alternanţei sinconizării/des-sincronizării unei structuri melodice simple executată în tempo-uri uşor diferite de către doi interpreţi; el numeşte acest procedeu „Shifting Phase", procedeu ce reprezintă un caz evident de transformare sintactică gradată şi care generează interferenţe specifice.

21. **Corneliu Dan Georgescu**: „Chromatischer Aufstieg", „Halbton Elegie" (2014) din ciclul „ShiPha - Exercices" dedicat lui Steve Reich. Simulare la computer.
https://www.youtube.com/watch?v=1X3gj3wUcWY

https://biblioteca-digitala.ro

Procedeul „Shifting Phase" este folosit pentru experimentarea sistematică a interferenţelor specifice ce apar între mai multe voci şi culori şi se constituie în noi structuri variabile, practic imposibil de prevăzut, cu scopul de a încerca un anumit control asupra lor. Există unele asemănări, dar şi deosebiri faţă de canon sau eterofonie; esenţială este însă variabilitatea ciclică a întregului ca şi „vibraţia" interioară, care caracterizează un tip sintactic propriu.

22. **Hoquetus**: din CD „Mbuti Pygmies of the Huri Rainforest. Recorded by Colin Turnbull and Francis S: Chapman". 1992 Smithsonia/Folksways Recordings. Nr. 3:4: Spear Song; 8: Flute Duet; 25: Molimo Song „Darkness Is Good"

Este dificil a găsi o corespondenţă între *hoquetus*-ul de pe vremea lui Machaut sau Dufay în Europa şi cel practicat în Africa... dar pregnanţa sa ca tip sintactic îl face imediat recognoscibil.

23. **Adrian Iorgulescu**: "Antiphonia" (1995). Alexandru Matei, solo percuţie. CD Ansamblul de percuţie Game/10. CD realizat de UCMR şi S.C. DIVERTAS s.r.l. – YAMAHA. Muzica 2001. România 2005

Antifonia – cunoscută din antichitate, exploatată conştient în Veneţia secolelor XV-XVI ca şi în colindele românesti şi justificată adesea din punct de vedere tehnic interpretativ – poate deveni principiu estetic în muzica modernă, ea definind un tip sintactic propriu, care mizează pe spaţializarea muzicii.

24. **Morton Feldman** (1926-1987): „Two Pianos" (1957)
https://www.youtube.com/watch?v=sQHPyMm5ldY

Originile muzicii „rarefiate" s-ar putea regăsi, ca multe alte procedee considerate moderne pentru Europa, în practici muzicale extrem orientale. Dezagregarea oricăror structuri normal perceptibile într-o muzică detaliată produce un efect unic, de aşteptare sau renunţare la orice aşteptare, efect căutat apoi în general şi de *minimal music*, între precursorii căreia se numără şi Morton Feldman.

25. **Salvatore Sciarrino** (*1947): „Luci mie traditrici", Oper in zwei Akten (1996-1998). Fragm. „Atto II – Intermezzo IIli-intermezzoli . CD Kairos 2001 – Klangforum Wien Beat Furrer

Citate armonice în stil Monteverdi sunt incluse într-o muzică a zgomotelor foarte fine, abia audibile: este un dialog sau colaj de structuri contradictorii ce se potenţează reciproc. Chiar dacă monodia

https://biblioteca-digitala.ro

alternează cu forme polifonice (omofonie, contrapunct), ceea ce se impune este dualitatea limbajului muzical.

26. **Dan Dediu** (*1967): „Idyllen und Guerillen“. DDD - CD Nr. 7: „Introduction à une Invention de J.S.Bach“. Valentina Sandu-Dediu – pian.

O invenţiune de Bach, o culme a coerenţei şi logicii muzicale, este descompusă şi „împănată” cu comentarii mai mult sau mai puţin absurde, unele ironice, străine ei. Este un alt fel de tip sintactic dual, bazat de comentarea, „dezvoltarea” unui citat muzical bine-cunoscut, asimilarea sa într-o cu totul altă estetică, care accentuează până la parodiere tocmai diferenţele.

27. **Louis Andriessen** (*1939): „The nine symphonies of Beethoven for orchestra and ice cream bell“ (1970) pentru orchestră. https://www.youtube.com/watch?v=1nBRJTnFOHA

Absurditatea voită a colajului constă aici în unitatea materialului folosit, cel puţin la începutul piesei (muzica lui Beethoven), ca şi în pasajele de trecere derutante, a căror logică aparentă este permanent contrazisă, ele conducând cu totul altundeva decât s-ar putea aştepta.

28. **Brian Ferneyhough** (*1943): „Unity Capsule (second movement)“ (2010) pentru pian https://robotsdancingalone.files.wordpress.com/2010/04/ferneyhough-score1.gif

Este vorba de o complexitate maximă, un fel de manierism al complexităţii greu analizabile şi decompozabile în substructuri – şi, de altfel, practic imposibil de executat ca atare.

29. **Aurel Stroe** (1932-2008): „Prairies-Prière“, concert pentru saxofon şi orchestră. (Partitură prin amabilitatea compozitorului). Nr. 1 pe CD Creaţii simfonice româneşti CD 2. Orchestra Naţională Radio, dirijor Iosif Conta, solist Daniel Kientzy. UCMR-ADA Oa 10337. Edtura Muzicală a UCMR şi Casa Radio SRR.

Componentele super-sintaxei se pot recunoaşte fără dificultate: sunt masse compacte de sunete sau linii individuale foarte pregnante ce se constituie în sub-sintaxe de tip textură, polifonie sau monodie şi se caracterizează parţial prin unele elemente ale tipului sintactic *continuum.* Aceste sub-sintaxe se confruntă prin suprapunere sau dialog în cadrul unei *super-sintaxe*.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

Musical Syntactic Categories after Ştefan Niculescu New Contexts and Perspectives

Without explicitly referring to the notion of musical syntactic category, the attempt to classify the practically infinite forms of temporal existence of the art of sounds has an old tradition. Leaving aside the theoretical ideas of German comparative musicology, the four syntactic category model put forward by Pierre Boulez and Ştefan Niculescu has imposed itself through a number of indisputable qualities, among which its logic, poignancy and simplicity. Its weakness, however, is its unidimensionality, its lack of homogeneity and adequacy to certain musical structures.

As a completion brought to this model, the present study reflects perhaps first and foremost the idea that such a task cannot be ended once and for all. Thus, the study attempts to build another model – more complex and thus more difficult to follow, but which endeavours to describe musical reality more faithfully, through three dimensions situated in different hierachically organised planes: categories, types and attributes. This model also takes into account certain less studied forms of ethnic music or contemporary music, as well as fundamental elements of time perception at the psychological level. It remains open to potential subsequent completions or corrections.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica – obiect transdisciplinar (VI)

Nicolae Brânduș

Ne vom ocupa în sensul celor expuse anterior (Muzica – obiect transdisciplinar I – V) de tăietura existențială dintre Nivelurile de Realitate care definesc obiectul muzical. O primă problemă ar putea fi modul în care se corelează un Nivel cu altul în funcționarea sistemului, și anume prin salt sau prin continuitate. Ambele situații se regăsesc, după cum am mai menționat si într-o alta serie de studii, și în constituția obiectului sonor, analizat sub aspect psiho-fizic. Specificul acestei probleme în cadrul transdisciplinar pe care îl propunem se referă însă la alte zone ale comunicării muzicale, care implică și transcend totodată materia sonora și gestuală a procesului performativ.

Avem de a face în cazul acțiunii muzicale cu zone primare, esențialmente disjuncte, acționând simultan în desfășurarea acestui proces orientat, adică supus unor rigori specifice în ce privește formarea și sensul teleologic al rostirii. Este vorba despre o anume încărcătură determinantă (și determinată!) a gestului performativ aptă a fi în anumite situații descrisă, definită și scalată, urmărindu-se auto-consistența întregului proces. O auto-consistență care, după Basarab Nicolescu, ar guverna LUMEA. Tot ceea ce ar tine de auto-consistență în ce privește înfășurarea și desfășurarea ordinilor implicate în fenomenul muzical, ca și intrarea și ieșirea din limbajele standard preexistente acțiunii formative în lucru ne vor preocupa de asemeni, fiind elemente-cheie legate de creativitate și de constituire a Lumilor Posibile. Ca atare, vom aborda altfel și altcumva universuri poetice inițiind, în conjuncție, un studiu al Obiectului și al Subiectului Transdisciplinar conform principiilor metodologice convenite. Știm, după Lupașcu, că ontologia nu se descoperă, ci se creează. În acest sens, adică al creării timpului și spațiului

https://biblioteca-digitala.ro

muzical prin acțiune performativă vom adânci, din același punct de vedere ontologic sensul și rostul Muzicii.

În studiul ce va urma vom transcende imaginarul poetic și, altfel aplecați asupra OBIECTULUI – MUZICĂ vom dobândi un plus de înțelegere (edificare) asupra domeniului muzical. Ce fel de înțelegere? Este o eternă problemă pe care nicicând nu o vom putea pune în afara rigorii a cărui ideal matematic își păstrează total sensul. Basarab Nicolescu instituie problema Nivelurilor de Rațiune corespunzătoare Nivelurilor de Realitate. Problema se pune esențialmente sub aspect artizanal - poetic. Lumea muzicii se creează în și prin rostire, în actul viu al performanței. Inducerea Rațiunii în acest context ar putea părea, la o primă vedere, o dedublare neavenită. Alții i-ar zice, o formă de alienare schizofrenică. Dar numai de aici încolo (nu înainte!) instituind principiul terțului inclus și starea [T], terțul tainic inclus și tensiunea contrariilor se va putea extrage o logică specială, riguroasă (rațională), în această stare de lucruri, o nouă epistemologie în uz.

Însăși mentalitatea științifică pare a-și fi extins cuprinderea amplificându-se prin starea [T]. Surplusul de libertate introdus prin tensiunea contrariilor deschid un câmp nelimitat intruziunilor poetice. Problema axiologică devine astfel decisivă în judecarea faptelor. Deci unde, cum și prin ce validăm o soluție comparativ cu alta? Sau pur și simplu adoptăm teoria că nu există idei adevărate sau false, ci numai idei? Altfel zis, tot ceea ce se referă la instrumentalismul logicii, utilitatea ipotezelor și, după cum am spus, auto-consistența discursului. În cercetarea științifică curentă există un corectiv infailibil și anume verificarea experimentală. Dar în umanistică, în estetică, în teoria frumosului (și urâtului)? Cum? De aceea cred că muzica ar trebui cu mai multă autoritate să fie extrasă din orice altceva cu care apare uneori anturată spre a-i putea înțelege rostul și funcția existențială, după cum afirmă unii cercetători, „locul în Univers”... Este de fapt aceeași eternă problemă de ordine în haos (complexitate), unde se urmăresc cu mai mult sau mai puțină speranță regularități, reiterări, noduri și repere ferme, imprevizibilitatea de tip cuantic (!), toate menite a conferi sistemului autoconsistența logică aptă a-i elucida misterul.

https://biblioteca-digitala.ro

Revenind: o altă chestiune importantă ar fi dacă tăietura (existențială) dintre Nivelurile de Realitate ale desfășurării procesului performativ muzical este unică sau multiplă. Adică dacă (și cum) se pot descoperi în funcționarea acestui fenomen inserția concomitentă a mai multor Niveluri de Realitate (n>2) și dacă separarea acestora exprimă constituția ontologică, existențială a Obiectului - Muzică sau privește un anume artificiu modelator post-factum? Altfel zis, o dihotomie dintre structare și structurare (cf. David Bohm) sau deosebirea dintre hartă (schemă) și proces. Într-o primă fază, să-i zicem analitică, procesul performanței muzicale va trebui descris și disociat în coordonatele energetice formative care îl generează și-l înfășoară holistic, orientat, într-un sens unic (ceea ce i-am zis "gest simplu"). Descoperirea tuturor prezumptivelor Niveluri de Realitate, corect disociate (ontologic) din acțiunea performativă pare o întreprindere în mare parte absurdă, dacă nu nerealistă, precum orice tentativă de configurare (desfășurare) exhaustivă a complexității (haosului); altfel zis, a se introduce o ordine totală în această stare de lucruri. Ne va preocupa mai ales, de la bun început, instituirea prin disjungere corectă a implicitelor Niveluri de Realitate și a punerii lor în relație conform rigorilor corespunzătoare, ceea ce ar putea deveni un prim filtru de limitare a imaginarului poetic (beletristică de idei) strict necesar unui proces semnificativ de Înțelegere (edificare). Ceea ce ne preocupă este nu de a rezolva în totalitate aceasta problemă, ci de a-i surprinde pas cu pas meandrele și modificările interioare de stare de tip existențial care pot căpăta în procesul performanței muzicale aspect de regularități, reiterări și transformări în etape deslușite, de la simplu, la mai puțin simplu, la complex ș.a.m.d. Adică o serie de entități primare active, apte a fi supuse unui studiu formal căruia instrumentul matematic i-ar putea oferi criterii superioare de relevanță. Va fi vorba, în esență, despre o înțelegere după alte criterii, transdisciplinare, a rostului și funcționării domeniului muzical după norme, principii și metode speciale, o nouă „lectură" a muzicologiei tradiționale.

O problemă interesantă de urmărit în această abordare a domeniului ne pare a fi descoperirea și deslușirea fenomenelor rare și a fenomenelor singulare la care ne-am referit în intervențiile noastre anterioare. Ar fi exact locul din

https://biblioteca-digitala.ro

care am putea studia o chestiune esențială a demersului nostru și anume cea a creativității. Spre a nu ne pierde în generalități, vom aborda la momentul potrivit în etape unele subiecte de largă investigație în cercetarea muzicologică generală, după metode transdisciplinare pe care în parte le-am înfățișat. În vederea elaborării unei teorii cuprinzătoare privind Obiectul - Muzică vom începe cu o serie de aspecte relevante extrase în mod euristic din hățișul complex al lucrurilor. Demersul principal va fi cel de a preciza modul nemijlocit, strict intuitiv în care prezența Nivelurilor de Realitate în procesul comunicării muzicale devine fapt viu, creator de timp și spațiu muzical, rezultat din desfășurarea ordinilor interne. În această zonă va trebui să se aplice reflecția creatoare de tip existențial – formativ – productiv.

Încă o dată: Lupașcu menționează că ontologia se creează. Realitatea este definită în termenii unui echilibru permanent fluctuant dintre contrarii (energetice) și ca rezultat al tensiunii creatoare dintre Obiectul și Subiectul transdisciplinar. Caracteristic comunicării muzicale îi este tocmai această tensiune – i-aș zice multidimensională – dintre contrarii care ar trebui bine pusă în evidență. De ce multidimensională? Deoarece tensiunea dintre termeni contrari poate aparține aceluiași Nivel de Realitate, sau nu! De unde și o primă chestiune va fi pusă în studiu, cu toate implicațiile legate de starea [T] și logica transdisciplinară a domeniului, privind tăietura existențială și relația Obiect – Subiect transdisciplinar. Conform logicii antagonismului energetic și a viziunii cuantice asupra fenomenului muzical se poate închega o teorie coerentă asupra acestui subiect. Se va remarca întrucât punerea ca atare a problemei studiului transdisciplinar al Muzicii, simplificând metoda, amplifică indefinit domeniul supus reflecției (creatoare). Și – ceea ce apare de un interes special – deschide efectiv căi noi și nebănuite, poate, înțelegerii coerent întocmite a fenomenului muzical în datele sale fundamentale și în deplina libertate (poetică) creatoare. Toți operatorii logici, existențiali, introduși de Basarab Nicolescu în metoda transdisciplinarității, terțul inclus, terțul tainic inclus, zonele de non-rezistență (sacrul), nivelurile de rațiune și atâtea altele devin active și productive în abordarea fenomenului muzical și semnificative atât în ce privește desfășurarea internă a

https://biblioteca-digitala.ro

procesului formativ-performativ cât și în ce privește sensul (spiritual, estetic, filosofic, artistic etc.) al informației culturale desfășurate; urmărindu-se auto-consistența întregului rostit. Noțiunile de sistem – anti-sistem – stare [T] – ar trebui să-și concretizeze aplicațiile în ce privește fenomenul muzical și să-și capete ca atare accepțiunile proprii.

Legat de problema creativității, esențială ne apare cea a intrării și ieșirii din limbajul standard (cultural acceptat). Va trebui să ne aplecăm cu mai multă atenție asupra acestui subiect spre a desluși modul în care se afirmă direct și nemijlocit originalitatea demersului creator personalizat, după cum ne-a preocupat chestiunea în varii situații când ne-am referit la problemele de structură și lectură a operei muzicale. Ambele se referă la tot ceea ce reprezintă elementul preexistent (memorie culturala) și formativ (acțiune personalizată a creării spațiului și timpului muzical) constituindu-se într-un fenomen original și ireductibil în contextul general al creației umane. Drept care nu ne pare straniu că descoperim în tot ceea ce se petrece în domeniul muzical similitudini cu majoritatea rezultatelor cercetărilor, unele de strictă actualitate, din științele exacte, privind fizica particulelor și cosmologia generală. Câte unii sunt chiar înclinați să susțină ca în muzică se poate descoperi tot ceea ce universul poetic poate imagina, dar nu în acest sens ne punem noi problema existențială a Muzicii, ci într-o direcție coerent structurată logico-matematic (scop final) care să reprezinte un pas înainte într-o cunoaștere obiectivă în sensul științific cel mai cuprinzător-riguros, a Realității – o anume „poetică" de un anume tip pe care o vom urma consecvent, probându-i rezultatele experimental. Nu vom transcende, evident, limitele limbajului de tip axiomatic (teoria incompletitudinii cf. Gödel) deoarece nu ne propunem în această ordine de lucruri ceea ce nu se poate. Dar (filosofic – și nu numai!) suntem de părere că există tipuri de cunoaștere de altă natură care ne pot îndreptăți să accedem la edificări speciale care nu mai țin de concepția transdisciplinară privind Realitatea și [Realul] și abordează Sacrul cu totul altfel, ontologic vorbind. Dar aici este o altă discuție, în care tot ce știm, inclusiv poeticul, poate dispărea…

Creativitatea, după cum spuneam, este în directă legătură cu fenomenele rare și cu fenomenele singulare. Adică

https://biblioteca-digitala.ro

este o problemă epistemologică și axiologică în egală măsură. În cazul nostru, al muzicii – și nu numai – se leagă de personalitate (creatoare), o sintagmă devenită pentru mulți un fel de loc comun al tuturor neputințelor (...). În ce privește descoperirea semnificativă și selecția criteriilor apte a întări și diversifica o viziune sau alta asupra Lumii – fie o teorie, fie orice alt produs cultural din orice domeniu al Realității – vom plonja din nou în VID. Ion Barbu, ca nimeni altul, ne-a rostit ceva despre INCREAT. Ca și compozitorul Lucian Mețianu și Ansamblul Ars Nova din Cluj care i-au „cântat" cândva versul. Oricine se poate oglindi într-un fel sau altul petrecându-și timpul (poetic-muzical) în mesajul dat (rostit). Poftiți, vă rog!... dar nu mă întrebați de ce actanții au făcut asta sau alta așa cum au făcut-o. Atât întrebarea cât și răspunsul nu sunt de domeniul minții (explicației), ci țin de alt Nivel (existențial) de Realitate. Despre care, desigur, se poate vorbi oricum, dar așa cum numai despre tăcere nu se poate vorbi; doar prin muzică, eventual, sau prin cine știe ce mecanică increată a sensurilor subsumate, prezente sau ocultate... Este vorba despre o altă Cunoaștere pe care am putea să o bănuim cumva „că vinovat e tot făcutul" – tot după spusa poetului... Valoarea și modul de evidențiere, descoperire și selectare, de structurare a criteriilor formative în producerea operei culturale rămâne în afara oricărei investigații de acest tip, situându-se la alt nivel existențial față de tot ceea ce ține de cuprinderea* cu ajutorul minții. Creativitatea implică zone abisale ale comportamentului uman și în această ordine de idei va trebui să ne referim mai ales la afectivitate. Vom aborda acest subiect în sensul teoriei formulate de Lupașcu care repune în mod semnificativ în discuție vechea dilemă privind înțelegerea și cunoașterea: cu o directă aplicație în ce privește relația dintre Obiectul și Subiectul transdisciplinar. Ne vine în minte o remarcă a lui Nae Ionescu care afirma la unul dintre cursurile sale de Istorie a Logicii (sau a Metafizicii – nu mai țin bine minte) că „niciodată nu am fost convins de valoarea ontologică a explicației"(!): o premoniție gödeliană, aș putea zice... O sumedenie de noțiuni vagi se insinuează în definirea procesului creativ: instinct (cultural), capacitate selectivă, „inspirație", șansă (noroc bun!), aculturație; decantare orientată a experienței de limbaj; „muncă de ocnaș" (George Enescu). De toate la un loc, evidențiind mai mult decât

https://biblioteca-digitala.ro

orice incapacitatea limbajului curent de a se apleca altfel decât metaforic asupra unui proces ce se petrece altfel și în afara acestui mod de abordare. Avem evident de a face cu o tăietură existențială între două Niveluri de Realitate. Iar „zona de non-rezistență" astfel cum este concepută de Basarab Nicolescu, privește nemijlocit domeniul afectivității, al Sacrului care le reunește transdisciplinar asigurând o curgere neîntreruptă a informației între Nivelurile de Realitate. Între metafora poetică, afectivitate și logica internă a limbajului menit a asigura procesului creator auto-consistența, să-i zicem, ontologică, se produc schimburi energetice uneori imprevizibile, tulburătoare, generând fenomene de felul celor menționate mai înainte (rare sau singulare) prezentate astfel cum apar în domeniul Muzicii. În alte domenii, ale științelor exacte bunăoară (fizică, matematică etc.) acestea vor căpăta accepțiuni diferite, mai bine zis, încărcături logice speciale privind fiecare disciplină în parte, cu întreg aparatul formal de resort.

În legătură cu fenomenele de sincronicitate, Basarab Nicolescu pune problema evenimentelor rare, ca produs al funcționării mecanice a Naturii și a celor singulare, cu participarea noastră efectivă și afectivă. Realitatea este concepută ca o experiență microfizică și psihologică. Universul este privit ca un proces de devenire în el însuși iar știința ca o percepție creativă de noi Ordini, instituindu-se relații și raporturi diverse între elementele constituente. Și mai departe: lucrurile sunt forme abstrase din procesul de devenire în el însuși, invariante ale mișcării continue, „un rezultat al echilibrului permanent fluctuant dintre contrarii" (Lupașcu).

Analiza surprinde în desfășurarea globală a fenomenului muzical aceste diversități de raporturi și relații, urmărindu-le în desfășurarea întregului proces. Asistăm la o tensiune permanentă între sursele afirmate și ocultate implicate în desfășurarea acestui proces al comunicării. Suntem în prezența unui inepuizabil rezervor de Niveluri (existențiale) coexistente într-un flux unidirecționat în timp (gest simplu). Observăm complexitatea încărcăturii polidimensionale a acestui proces în ce privește ordinile active în configurarea fenomenului global rezultat și eterogenitatea surselor implicate. Percepția creativă a acestora și descrierea (modelarea) întregului este o sarcină specială și presupune constituirea unor instrumente logice

https://biblioteca-digitala.ro

adecvate. Altfel zis, de cuprindere rațională rotativă a Realității într-o ordine plurală corespunzătoare polităieturilor dintre Niveluri. Va trebui mai ales urmărită disjuncția corectă dintre Nivelurile de Realitate implicate în fenomenul global și plasarea relațiilor dintre evenimentele luate în considerație în cadrul unui aceluiași Nivel sau între mai multe Niveluri de Realitate. Din analizele întreprinse în cartea mea INTERFERENȚE rezultă că în cadrul aceluiași Nivel de Realitate schimbările de stare rezultate între parametrii puși în discuție au repercusiuni directe, fizice, unele în raport cu altele; sunt date odată cu ființarea naturala psiho – fizică a fenomenului sonor. S-a demonstrat însă, în toate cele de mai sus, că între Nivelurile de Realitate relațiile dintre constituenți se stabilesc altfel odată cu trecerea prin zona de non-rezistență, conform concepției cuantice a investigației și cea a dinamismului energetic al stării [T], toate fiind elemente constitutive ale Logicii Antagonismului Energetic, operant în această Ordine. Iar motorul funcționării fenomenului în integralitatea sa este voința formativă personalizată. Observăm întrucât această problemă suscită un plus de reflecție față de toate celelalte discutate până acum. Evident, o altă tăietură existențială ce ar urma să fie pusă în ecuație.

Din toate cele discutate până în acest moment se afirmă cu un plus de claritate faptul că timpul creat în performanța muzicală nu este linear, ci complex, fiind depozitar al unei energii plurale ce se afirmă activ într-un spațiu polidimensional, cel al rostirii (comunicării în timp real) a fenomenului. Timpul muzical apare ca un volum în desfășurare, cu densități variabile și încărcături existențiale apte a fi studiate logic-funcțional în derularea acestui proces complex. Surprinderea în sincronicitate a acestuia (holograma), a diversității de raporturi și relații între elementele constituente ce vor apărea în complexe antagonice urmând a fi puse în echilibru riguros, permanent variabil, ar putea fi o metodă semnificativă de studiu. Iar printre invariantele extrase din mișcarea continuă generată (voință performativă), analiza ar fi în măsură să extragă tot ce s-ar putea referi la ceea ce am menționat mai sus cu privire la evenimente rare și singulare; în contradictoriu cu orice formă de „plagiat”, altfel zis, de „reproducție în serie”, banalitate etc. Iar printre mecanismele redării va trebui să ne

https://biblioteca-digitala.ro

referim, în ce privește comunicarea muzicală, și la o serie de criterii importante oferite de teoria informației legate de raportul dintre informație, redundanță, automatizare... Și mai înainte de toate ar trebui să ne lămurim asupra subiectului: de ce o apariție din fluxul unei desfășurări structurate din punctul de vedere (cultural acceptat) al comunicării se detașează din contextul standard și produce surpriza: emoție? O reacție psihică specială! Există vreo explicație? Și dacă da, cum? Se poate broda la infinit pe acest subiect, dar să încercăm să aplicăm metoda transdisciplinară în abordarea acestei chestiuni. Cărui Nivel de Realitate îi aparține surpriza?

Este întru totul evident faptul că surpriza se referă la constatarea unui eveniment apărut în derularea procesului comunicării muzicale care deține o încărcătură neașteptată. Este ceea ce s-ar putea afirma în legătură directă cu fenomenele rare și/sau singulare. Aceste apariții provoacă surpriza, o reacție emoțional-afectivă de tip axiologic care este îndeobște asociată abaterii de la un limbaj (muzical, în cazul nostru) constituit, cultural acceptat și în uz. Este interesant a se pune problema în cazul derulării acțiunii de formare a timpului muzical, a frecvenței statistic observabilă optimă a succesiunii (fie și prezumptivă) a surprizei într-o operă muzicală sau alta în vederea unui studiu organizat al problemei. Nu ne propunem aceasta, ci dorim a prezenta chestiunea surprizei și a abaterii de la limbajul standard conform principiilor transdisciplinarității pe care le urmărim în general. Este clar că surpriza are o componentă lingvistică și afectivă în egală măsură, implicând cunoașterea și sentimentul (senzația, emoția) în egală măsură. Mecanismul și „explicația" apariției emoției în general este un obiect de cercetare științifică fără sfârșit pe care nu noi suntem cei chemați să o facem. Ceea ce putem afirma, din perspectiva domeniului strict al Muzicii, al timpului muzical creat în performanța muzicală, privește problema ontologică a Nivelurilor de Realitate incluse în surpriză, abatere și emoție. Lupașcu susține, pe bună dreptate, că nu există un mecanism de suscitare a afectivității. Poate o rațiune de tip ontologic, eventual, pasibilă a fi definită sau nu, în orice caz nu la Nivelul de Realitate la care este constituit limbajul standard. Presupunem, deci, că problema originalității, a surprizei și a intervenției abaterii în derularea procesului comunicării

https://biblioteca-digitala.ro

fenomenului muzical privește alte Niveluri, disjuncte, din care este constituită comunicarea acestui fenomen cultural. Iar întreaga problemă se va amplifica indefinit când vom ajunge să ne punem problema semantică a acestui proces personalizat, de voință, rost și sens. Ce limbaj integrativ vom folosi spre a depăși stadiul metaforic imaginar al edificării, încercând (prin ce Cuvânt?) să depășim incompletitudinea oricărei Ordini?

SUMMARY

Nicolae Brânduş
Music – a Transdisciplinary Object (VI)

The present study continues the theses expounded in our previous interventions on Music – a Transdisciplinary Subject Matter and refers to issues such as the unique or multiple existential cut between the Levels of Reality that define the musical phenomenon, the issue of rare phenomena and of singular phenomena, the issue of creativity and ontology conceived as permanent fluctuating balance between contraries and as creative tension between the transdisciplinary Object and Subject. Creativity as epistemological and axiological issue is equally an issue of affectivity, a confluence between understanding and knowledge. The surprise as an emotional reaction pertaining to axiology is considered as a deviation from the standard discourse.

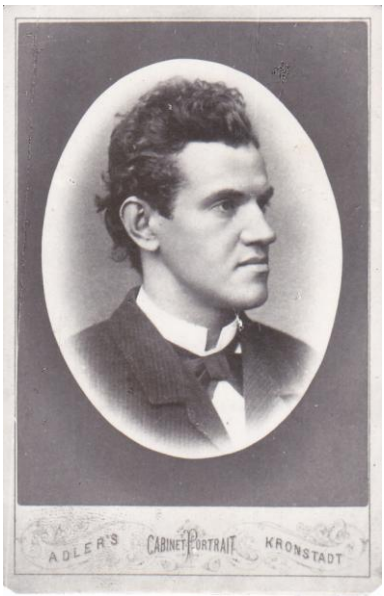
https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(XV)

Fondul Ciprian Porumbescu

Viorel Cosma



[1]Despre Ciprian Porumbescu (1853-1883) se știe – în genere - că a fost creator, violonist și profesor, poate cel mai popular muzician clasic român, după George Enescu. Cântecele patriotice, *Balada pentru vioară și orchestră* și opereta *Crai Nou* i-au adus o popularitate singulară în secolul al XIX-lea. Poate, dacă nu ar fi murit extrem de tânăr (înainte de a împlinni vârsta de 30 de ani!) alta ar fi fost soarta acestui înzestrat compozitor bucovinean, în istoria muzicii românești. Iată însă, că muzicianul Ciprian Porumbescu ne-a lăsat un jurnal

[1] Originalul fotografiei se află în Biblioteca Astra din Sibiu

https://biblioteca-digitala.ro

autobiografic de o valoare literară fără egal în creația memorialistică autohtonă. Chiar titlul însemnărilor zilnice (*Puneți un pahar de vin și pentru mine*) poartă însemnele unei proze literare surprinzătoare pentru o simplă autobiografie, de altfel extrem de riguroasă calendaristic (însemnările autorului pe zile, luni și ani par un scenariu cinematografic).

Textul lui Ciprian Porumbescu nu seamănă cu niciuna din autobiografiile publicate până în prezent în această istorie a muzicii românești. Detaliile vieții cotidiene ale compozitorului au un farmec aparte prin sinceritate, spontaneitate, umor și stil literar. Există un refren care se strecoară ca un fir roșu de-a lungul întregului text: *boala ereditară* și *sărăcia lucie* ale tânărului muzician! Deși însemnările autorului încep cu cinci ani înainte de ale noastre (17 ianuarie 1879), totuși, se pare că tuberculoza și teama de inevitabilul și tragicul sfârșit deveniseră o realitate crudă pentru autorul Jurnalului autobiografic. „*Nu mă pot scula. Nenorocul mă persecută sistematic. Am iarăși o teribilă durere, dar cu 100 de procente mai rea decât cea de mai înainte”... „Am îndurat cele mai grozave dureri”... „Am un teribil catar și tușesc de tot parșiv”... „O duc iarăși rău, n-am haine și n-am parale”... „Caut iarăși bani pentru hainele mele și nu pot afla”... „Mă simt mult mai bine și nici n-am mai expectorat sânge”... „Nu mă tem de moarte, doar de murit”*... Așa sună refrenele virtuții tânărului seminarist din Cernăuți.

Singurele vise frumoase sunt legate de iubirea sa cea mai mare, dar nefericită: Bertha Gorgon: *„La Bertha m-am gândit adesea și mult. M-am gândit la ea atât de duios, cum te gândești la o scumpă ființă iubită”... „Mă trezesc la ora 6, cu ochii umezi, lăcrămând. Ah! Am avut un vis minunat. Se făcea că eram acasă la Stupca și anume cu B., singuri, într-o odaie. Eu îi zâmbeam. Dânsa zicea: - Da' Dumneata mă râzi! – Nu, D-ră B., cum aș putea râde de Dumneata, când te iubesc atât de mult! Scumpă B., mă iubești Tu, vrei să fii soția mea? Dânsa se înfioră în brațele mele... Scumpe Ciprian, nu te voi uita nicicând! Mă trezii, Dumnezeule! Împlinise-va, oare, cândva acest vis?”* Așa suna refrenul iubirii neîmpăcate a tânărului bucovinean.

https://biblioteca-digitala.ro

Bineînțeles că referirile la muzică nu lipsesc. Cu sora sa, Marioara, cântau împreună la Stupca. Cu Eusebie Mandicevschi făcea teorie și îi verifica lucrările componistice. Dădea lecții particulare de muzică (lui Isidor Flondor) spre a strânge un bănuț. A compus o Liturghie pentru cor bărbătesc pe care a auzit-o la Catedrala din Cernăuți executată de colegii săi seminariști. Dintr-o fugitivă însemnare, aflăm chiar că ”marți, 18 Faur 1879” a compus un lied, necunoscut până astăzi în catalogul creației porumbesciene, pe versurile lui Baltinester.

În timpul liber, Ciprian Porumbescu juca cu prietenii săi apropiați popice și făcea scrimă la sala de sport din Cernăuți. Este surprinzătoare pentru un suferind cronic (tuberculos) dragostea pentru excursii în natură, adeseori chiar lungi și obositoare, ca de pildă, vizitarea neamurilor din Ilișești, Rădăuți, Suceava. În special de Rusalii și de Paști, muzicianul lua calea anevoioasă (mersul pe jos), spre a-și vedea rudele și prietenii. „*Plec azi acasă. E, nu-i vorbă, vreme foarte rea, dar eu mă bucur, totuși, nespus de călătorie... la Ițcani mă așteaptă căruța... În Suceava, îl luai cu mine pe Igi. Plecarăm mai departe. Ploua groaznic și un vânt rece ne înghețа toate încheieturile. La Ilișești, a trebuit să descind la cârciumă, ca să bem un pahar de vin...”*

Există mult umor în paginile lui Ciprian Porumbescu, dar farmecul limbajului său tineresc și puritatea limbii literare, cu expresii dialectale țărănești, împrumută textului autobiografic o culoare locală cuceritoare. Expresii ca „*dormii o leacă*”, am băut un „*fiacru*” de Sadagura îi încântă pe cititori. Multe cuvinte zonale (*cneipă, harțug*) nu se găsesc nici în Dicționarul limbii române de Șăineanu!

Lectura biografiei autorului *Tricolorului* dovedește un talent literar autentic al compozitorului, paginile sale de Jurnal calendaristic/emoțional, singularizându-se în contextul istoriei muzicii românești în autobiografii. Este poate meritul principal al transcrierii efectuate de nepoata compozitorului bucovinean, Nina Cionca.

https://biblioteca-digitala.ro

Puneți un pahar cu vin și pentru mine
(I)

Auzii de la bunicul și tatăl meu că, în vremurile vechi, să fi emigrat în Moldova un antecesor al lor, din Polonia, care era polon. Și să fi fost încă și nobil.

Bunicul și tatăl meu se născură, acolo (Cozmeci, Galiția – n.n), care după aceea deveni Bucovina și fură botezați în legea ortodoxă a țării, fură crescuți între români, se căsatoriseră cu românce și așa veni că și eu fui botezat în legea părinților mei și crescut între români.

Oricum ar fi fost, neamul era de țărani români, de mai bine de un veac...

17 ianuarie 1879. Cernăuți. Locuiesc la unchiul Sause și studiez filozofia. Camera mea este destul de plăcut și de confortabil aranjată, dar sunt cam însingurat, de aceea colegul meu Karl Schorsch îmi vine ca chemat în seara de 17, când, la un cordial taifas cu ceai și țigări, punem la cale ca Schorsch să se mute la mine...

Ioji care până atunci a locuit cu mine, pleacă la Suceava ca să treacă acolo bacalaureatul. Seara încă eu...

În dimineața zilei următoare nu mă mai putui scula...

După-amiază, veni la mine Dr. Flinker și prescrise medicamentele necesare. Seara, era o Vinere, s-a mutat la mine, cu tot calabalâcul său, Schorsch. Prezența lui îmi face bine, știu că am lângă mine un amic.

Zilele următoare trecură în liniște, eu fiind ocupat numai cu boala mea. Zilele acestea Schorsch a avut ocazia ca împreună cu Miklau, să benchetuiască și benchetuiala s-a terminat cu un final de tot dramatic.

După noaptea trecută, se duseră ambii, Schorsch și Miklau, la un jidan unde Miklau voia să-și scoată ceasul amanetat acolo. Jidanul are o jidancă și jidanca o soră. Schorsch joacă rolul de medic pentru că jidăuca...se plânge de... Și sora jidăucei e bolnavă. Amândouă sunt căutate doftoricește (?) de Schorsch (la care ocazie, firește, nu lipsiră diverse nu prea neintenționate alunecări pe la bourei și șolduri,

https://biblioteca-digitala.ro

etc.) și dânsul le prescrie o rețetă în care ,,Cuprum sulfuricum" figurează ca ingredient principal – sub care dânsul mai scrise, în slove grecești, „Brause-Pulver". Ori de jidăuca a comandat rețeta nu știm, dar Schorsch și-a jucat rolul bine, drept care să rămână lucrul aice, ca bine izbutită izpravă studențească.

Mie mi-i mereu mai bine. Primesc vizite ale diverșilor colegi. Patak cum nu se duce la cursuri, vine la mine. Schorsch face ceaiul și atfel sporovăim pe-ndelete.

Schorsch umblă adesea la patinat, pentru „patinare și ciupire de curte".

I s-au cam aprins călcâiele după o anumită Salter, fată de altfel frumușică și, pe deasupra, bună cântareață, care și ea, dacă-i prea cald, iese la dansat pe patinoar. Uraaa!

Acasă se hârjonea cu puștanca Fanny. Codană dolofană, zdravăn încalată, care-i place mult, mai ales lui Patak.

La 25 curent am căpătat de la tata un cam dârzan bobârnac pentru scrisul ușuratec din scrisorile mele... ca urmare a purtării mele cam lipsită de etichetă, pe care o manifestez și când sunt acasă, față de dânsul și soră-mea. Mă tem însă că dânsul țintește, în scrisoarea sa, într-altă parte...

În 27, noi încă zacem în pat, când vine un curier de la judecătorie și-mi dă o pâră de cambie din partea lui Katz. Trist. E o Lune și Schorsch încă zice:

- Măi, săptămâna începe bine...

Și prea curând era să recunosc cu amărăciune adevărul spusei sale.

28 Ianuarie 1879. Marți, Sunt acu' atât de restabilit, că pot părăsi patul. Mă scol, mă îmbrac și trec dincolo, la Tanti, ca să-i mulțumesc pentru grijulia ei căutare în timpul bolirii mele.

Ies, apoi, cu Schorsch. Mă duc la Dr. Horn (avocat) cu pâra mea cambială. Dânsul îmi promite că va întreprinde cele necesare. De acolo mă dusei la Unchiul. E ceva suferind, stă, de aceea, acasă. După amiază am fost la Flinker, dar nu l-am aflat; mă dusei în oraş şi cumpărai acest caiet omnibus pentru carnetul nostru. Vin acasă şi trec dincolo. Mă hârjonesc acolo cu Letty. Deodată, îşi fac apariţia doi de la judecătorie, cari mă caută. Mă duc cu dânşii în camera mea; dânşii îmi predau o

https://biblioteca-digitala.ro

decizie a judecătoriei prin care unul dintre ei e autorizat ca să mă amaneteze, în urma acţiunii lui Klauczenko, pentru 23 florini, pe care îi datoresc ca garant pe fotografii luate în primire.

Trec peste întreaga scenă, aceasta fiindu-mi mult prea penibilă ca s-o păstrez amintirilor.

Prin intervenţia bunului Karl, chestiunea fu, momentan, aplanată.

Societate mare. Pitei-enii, consilierul guvernamental Strasser, Mme Constantinovici, tinerii Pauli şi Dworski. Petrec cu Sofia Pitei, copilă foarte simpatică şi spirituală. Cea mai mică are ceva de servitoare şi, iertare de cuvânt prost, trăsături idioate. Apoi am jucat cu bătrânul Dvorski şi Paul „Preferance", ? eu pierzând 30 creutzeri.

După cină, m-am dus acasă. Schorsch era acu' acasă şi se trudea degeaba să gătească ceai cu o bucată de lemn care abia mai licărea.

Obosit şi slab, mă culcai la 10 şi 1/2. Schorsch trebui prea curând să recunoască insuccesul strădaniei sale, căci, de data aceasta, renunţă la plăcerea de a bea ceai şi se culcă şi el.

Miercuri 29 Ianuarie. Mă trezesc la ora 6 şi 1/2, observ cruntul ger şi un miros nedefinibil a... și fum de tutun. Îi spun că tocmai adineaori am clătit oliţa şi, pentru a alunga pestilenţialul miros, mi-am aprins o ţigară. Îmi amintesc de incidentul de ieri şi sunt foarte mâhnit. Tăifăsuim pe-ndelete, mai ales despre Gorgon-eni, până la ora 7 şi 1/2.

Fani aduce cafeaua, face focul. Mă scol, scriu scrisori. Schorsch îşi fierbe ceaiul, dejunează şi se duce la patinat. Se întoarce, însă, curând, fiind o vreme posomorâtă, rece.

Eu n-am fost la patinoar, pentru că abia am ieşit afară şi mi-a îngheţat vârful nasului. Mă aşez, acolo, şi scriu in carnet, de la început și până aici.

Schorsch a plecat. 11 și ½. Am fost la Beringer, care tocmai se rădea, de l-am invitat la cneipa noastră, care are loc astăzi; mi-a promis că vine. În cușca noastră e un frig siberian.

Vineri, 31 Ianuarie 1879. Mă trezesc la ora 6, cu ochii umezi, lăcrămaţi.

https://biblioteca-digitala.ro

Ah! am avut un vis minunat! Se făcea că eram acasă, la Stupca, şi anume cu B.[ertha n.n.], singuri într-o odaie. Eu ii zâmbeam. Dânsa zicea:

- Da' Dumneata mă râzi!

- Nu D-ră B., răspund eu, cum aş putea râde de Dumneata, când te iubesc atât de mult!

Dânsa mă privi adânc şi melancolic; o cuprinsei și o intreb:

- Scumpă B., mă iubeşti Tu, vrei să fii soţia mea?

Dânsa se înfioră în braţele mele - un prelung sărut fu răspunsul…

Puţin în urmă, trebuia să plec la Cernăuţi. Îmi luam vremelnicul bun-rămas şi nu mă puteam despărţi de scumpa fiinţă. Plângeam amândoi. Până ce dânsa se smulse şi zise plângând:

- Scumpe Ciprian, nu te voi uita nicicând…

Mă trezii. Dumnezeule! Împlinise-va oare cândva acest vis?…

Mă scol, pentru că mai am de lucru. Schorsch s-a trezit, acu', şi cântă.

Afară ninge şi viscoleşte. Schorsch se duce la Patak şi vine cu dânsul; ieşim tustrei. Eu, la farmacie, ca să-mi cumpăr benzină, cu care, acasă, îmi curăţ hainele pentru serata muzicală.

Eu şi Schorsch mergem la societatea de cântare; cântăm, până la 8 şi 1/2. și ne ducem la sindrofia noastră, la „Junimea", care e aranjată, și astăzi, în onoarea plecării lui Buliga.

Sindrofia s-a desfăşurat foarte plăcut. Cântarăm şi petrecurăm foarte bine. Partea neoficială şi epilogul le-a prezidat Şerban.

După ce ne mai dusesem la o cafenea, ajungem, la 2 fără 1/4, acasă şi ne culcarăm.

1 Faur 1879. Mă trezesc la ora 8, iau cafeaua şi merg la cursuri. Schorsch mai doarme.

Onciul îmi plăteşte un dejun, după care, cu el împreună, merg la profesorul Ştefanovici pentru a încasa bursele noastre. Primesc 20 florini.

https://biblioteca-digitala.ro

După amiază mă dusei la Neunteufel şi făcui muzică, de la 7-12 și 1/2, până după miezul nopţii, cu Franzl. În drum spre casă, văd puternic iluminată clădirea Musikverein-ului. E sindrofie muzicală, astăzi lumea dinlăuntru petrece cu muzică şi dans, uitând orice grijă şi necaz; câte inimi tinere nu zbotocesc acolo mai vioi, în melodicul vârtej al unui vals, câte arzătoare priviri ale iubirii nu se întâlnesc şi-n câte fragede inimioare nu se furişează hoţeasca săgeată a lui Amor, pentru a le răpi, pentru o bucată de vreme, voia bună şi liniştea; dar şi prefăcătoria, şi perfidia, lunecă, acolo, pe lustruitul parchet, sub masca fracului şi a pantofilor de lac, ademenind, fascinând, seducând şi, tăcut, cufundat în gânduri mohorâte, înot mai departe prin zăpadă, cu vioara mea la subsuoară, meditând asupra divinului Mozart, cu care am petrecut adineauri, dar şi dânsul a fost numai un om, din pulbere născut, care, ca oricare altul, a trebuit să se scufunde în bezna lui Orcus. Mozart. Musafirii acestei sindrofii muzicale. Totul: „Părere numai şi vis, şi val, şi spumă, şi-abis! Doar Fapta. Da! Fapta cea bună Etern de te-ncununã !”. Schorsch e la sindrofîa muzicală. La 1 și 1/2, mă culc. Noapte bună, scumpă B.! . .

3 Faur 1879. Astăzi e anul de când am fost achitat la procesul Arboroasei. Amintiri sinistre.

Schorsch e la gheaţă. Capăt o scrisoare de la Mărioara. Afurisit! Sunt în dispoziţie extrem de deprimată, cel mai bine mi-aş trânti prin cap un glonte.

Tata nu-mi răspunde nimic în chestiunea pârii (pentru datorie la fotograf) şi Ferlievici - tot nimic.

Ce să fac, dacă nu vine un ajutor?

După amiazi, îi răspund lui Marica, trimiţându-i o săgeată. Schorsch încă nu a sosit acasă. Mă aşez la lucru. Un băiat vine de la Schorsch, cu un bilet în care dânsul mă roagă să-l vizitez, dânsul fiind bolnav. Mă duc încolo, Schorsch zace în spital. O fi răcit aseară, la serbarea de pe patinoar, la care a fost.

Vin acasă, lucrez mai departe, cinez şi meditez asupra tristei mele soarte. Îmi par foarte însingurat, de toată lumea părăsit. Mă gândesc la B. şi mă culc la 9 şi 1/2.

https://biblioteca-digitala.ro

4 Faur 1879. Marţi aşadar, noaptea asta am dormit singur. Visat felurite prostii La 8, mă scol şi lucrez până la 10, când mă duc la cursuri.

Am fost la Seminar, unde mi-am luat ceva cărţi din biblioteca l teologică. După amiazi, am lucrat până la 3, când m-am dus la Mandicevschi şi, cu dânsul, la D-ra Filia (Popovici); am cântat până la 7.

Mandicevschi mi-a revizuit şi câteva compoziţii de-ale mele. Din toate observaţiile lui, văd că eu ştiu încă foarte puţin.

Schorsch e încă mereu bolnav.

Sunt, în general, foarte trist şi indispus; mereu, nici bani şi nici posibilitatea unei ieşiri.

5 Faur 1879. Miercuri. Mă scol devreme şi lucrez până la 10 şi 1/2, , când m-am dus la bibliotecă.

Vecinul meu de cameră, Popp, pare s-o ducă foarte bine, căci dânsul demise, astăzi, la 6 dimineata, din camera sa, o Dulcinee şi-o mai şi ţocăi supt uşă, la despărţire, atât de aprig de s-a auzit până la noi. L-am mai văzut cu acest odor, ziua, la dumnealui; pasabilă numai Dulcineea cam de anticariat şi prea stătută şi uzată. Dar ce să-i pese unui hai-hui de ogar ca Papp de frumuseţă şi de lustru; în scăfârlia lui ogărească, el doar atâta socoteală-şi face: „Scopul sfînţeşte mijloacele”.

După amiazi, mersei la cursuri, unde am făcut, la Zieglaurer, o interpretare. Seara, am fost la unchiul şi am jucat „Preference”; iar, la 8 - acasă, de-am lucrat până la 1, după miezul nopţii. Schorsch, mereu bolnav, şi eu încă tot n-am bani.

6 Faur. Joi. M-am sculat la ora 9, mi-am măturat odaia și m-am dat în continuare lucrării mele.

În cameră e frig; din păcate, n-am lemne și n-am bani, ca să-mi fac foc. Acasă pare să mă fi uitat şi gata.

Joi, 13 Faur 1879. Onciul vine dimineaţa la mine şi punem unele la cale.

Mă duc la Lesehalle şi, de acolo, la (Vasile) Morariu. Pridie e acolo. Apoi, vine lunganul de Griboschi şi aduce ştirea că s-a logodit, astăzi dimineaţă, cu D-ra Ilasievici. Uraa! ... Plec cu dânsul.

https://biblioteca-digitala.ro

După amiazi, iarăşi muzică la Mandicevschi. Apoi, merg la Unchiul, stau acolo cam 2 ore, vin acasă şi prind a gândi de n-ar fi bine să urmez dreptul.

Teribil! Şi, totuşi, acesta ar fi singurul studiu care mi-ar fi cel mai de folos. Morariu şi Pridie mi-au lămurit lucrul complet, îndemnându-mă să mai schimb odată macazul. Ce-o să zică lumea? O să-l întreb mâine pe unchiul. Astăzi, e nunta lui Luţia. Şi acesta un om de compătimit, dar nu în aceeaşi măsură ca mine.

Vineri 14 Faur. Nu! Utopie să mai depeni înainte gândul de ieri! Că doar nu m-oi canoni 7-8 ani, fără nici o leţcaie salar, până să ajung un jerpelit de Adjunct; pentru una ca asta sunt prea bătrâior şi, apoi, cu atâta, sper, s-ar şi încheia cariera mea juridică. Afară de asta, nu-mi pot atât de bine valorifica cunoştinţele mele teologice şi muzicale. Rămâne, deci, cum a fost. Devii profesor şi poate mai ai şi norocul de-a fi pe placul unei copile şi de a o lua de nevastă, mai încolo; la bătrâneţe.

Uraaa!.. Trăiască filozofia! Pe la 11, ies niţel în oraş. Apoi, m-a vizitat Mandicevschi & Patak am ieşit, iarăşi, niţel la plimbare; sporovăii cu Mandicevschi despre diversele chestiuni muzicale.

După masă, ieşii cu Patak în oraş pentru a vedea funerariile generalului Uraca. Un foarte frumos cortegiu. Mulţime de armată, fanfara militară de la Lemberg şi, îndărătul carului funebru, călare, un cavaler în chiurasă de oţel. Sus, pe cal, dânsul îmi păru a fi ca un Don Quijote pe Rosinanta sa. Apoi, merserăm la Mandicevschi şi cântarăm până la 8 seara. Şi cu Boopis. Seara, concertează la Mayer muzica militară. Schorsch e acolo; m-aş duce şi eu, dar n-am. .. „mărunţele". Astăzi, am primit o scrisoare drăguţă de la Marica. Dânşii vor neapărat ca să vin acasă de vacanţele mici. Încă nu ştiu ce-oi să fac.

Vineri, 15 Faur 1879. Dimineaţa, îmi spune Sause că trebuie să mă mut, pentru că dânsul vrea să refacă locuinţa. Fie! eu şi aşa plec, în 18 sau 19, acasă. Merg la cursuri, unde-mi citesc, la Loserth, lucrarea mea de seminar. Am fost, apoi, o lecuţă, la Unchiul, la Iulco; după amiazi, mi s-a făcut lene şi m-

https://biblioteca-digitala.ro

am culcat; dulce visând, am adormit. Sub seară, mi-a venit Onciul.

M-am dus cu dânsul la Societate; de acolo, mă întorsei acasă, îmi, luai vioara şi m-am dus la Franzl unde am făcut muzică până la 11 și 1/2.

Da! Să nu uit! Astăzi, am fost la Piczak, în cancelarie. Schorsch e la serata gimnaştilor. E ora 12; mă duc la culcat. Noapte bună, B! ...

Duminică, 16 Faur. Schorsch doarme până târziu. Mă scol, scriu o scrisoare acasă şi una lui Morariu. Apoi, mă duc în oraş, îl întâlnesc pe vechiul camarad de temniţă Orest Popescul, merg niţel la Seminar, la Tit (Constantinovici) și Voevidca, apoi pornesc cu Ilarion Onciul în căutarea cuiva care ne-ar plăti un rachiu. Trudă zadarnică. În fine, Ilarion se decide şi plăteşte, la Augusti, o gustărică pe datorie. Vin acasă şi „tresaltă, întristate sufletele”! Le avem părăluţele! Bani de călătorie acasă!

Dar toată treaba asta, cu stăruirea tatei şi a Mariei ca să plec neapărat acasă, nu-mi prea pare lucru curat. Mă tem că, acasă, nu mă aşteaptă treabă bună.

După amiazi, mă duc la Cafeneaua ,,l’ Europe” şi joc un „Preferance”. De acolo, merg la Onciul, crezând că voi afla pe Orest, dar dânsul nu-i acolo; mă duc, acasă, şi mă culc.

Luni, 17 Faur 1879. Schorsch n-a dormit la mine. Mă scol şi mă apuc de lucrarea mea austriacă de seminar. Lucrez toată înainte-de-amiaza și, la ora 2 după-amiazi, sunt gata! De-o fi bună?! Destul pentru Zieglauer; am făcut-o pe 6 coale. La 2 şi 1/2, vine Patak; ne ducem la Mandicevschi pe urmă, eu, niţel, la Unchiul. Acolo, iarăşi toţi întristaţi. La 7 şi 1/2 acasă. Veni, apoi, H. la mine şi rămăserăm până la ora 4.

Marţi, 18 Faur. Dimineaţa, compun un lied, la care textul de Baltinester mi l-a dat Mandicevschi. Cântecul a reuşit destul de bine Apoi mă duc la Universitate şi acolo îl întâlnesc pe £14113: care-mi plăteşte, la Paczenschi, o gustărică, trăgănată până la ora 3. În timpul acesta, dânsul imi povesti multe; între altele, mă sfătuia s-o iau în căsătorie pe Boopis?!

https://biblioteca-digitala.ro

După amiazi, la cafenea, apoi la cursuri. În cameră la mine cumplit de pustiu şi de gol. Evreul şi-a ridicat, acu', mobila. Plec Joi.

Miercuri, 19 Faur 1879. Mă scol de timpuriu şi merg la Patak după o carte, de care am nevoie la referatul pe care am să-l ţin, după amiazi, la Zieglauer. Dânsul vrea să compună o Cantată pentru nunta de argint a împăratului. Apoi, Herzog, apoi, Universitate, apoi, la Marty pentru testarea cursurilor, apoi, la Franzl care-mi execută Lied-ul, apoi, acasă, mâncat amiazi, scris note, făcut dizertația mea, în 1/4 de oră, şi învătat pe dinafară. Apoi, mers la Flinker, neaflat acasă; apoi, la Patak, cu acesta, la Wohan, care mi-a prescris nu'ş'ce; apoi, amândoi, la Herzog; nu l-am aflat; la Universitate; acolo, îmi tin disertaţia; Patak mă aşteaptă; mă duc acasă, beau cafeaua; merg la Patak; cântăm câteva duete; pe urmă mă duc la Unchiul; acolo era Tarasievici de la Turca, un prostan bogat şi rudă a bătrânului Pauli, cu soţia sa; rămăsei la cină, pe urmă imi luai rămas-bun de la bietul Unchiul, şi Tanti, şi Pauli, fiindcă mâine plec acasă. Pe când scriu pe divan, pe care-i şi aşternutul, căci „zădarnic ochiu-mi împrejur tot caută". Mobilier, p-aici, nu! Parcă, niciodată!

Schorsch şi-a cărat catrafusele sale, iar lucrurile şi hârţoagele mele zac în cea mai oribilă răvăşire. E ultima seară pe care o petrec la Sauseni şi, totodată, ultima seară pe care, înainte de semestrul al doilea, o petrec la Cernăuţi; şi dacă arunc, acum, o privire asupra timpului trecut, de la 17 O'ctomvrie, intrarea mea la Sauseni şi la filosofie, atunci ajung la următorul rezultat: Am îndurat, în timpul acesta, mult bine şi mult rău; avut-am, adese, lipsuri şi mâhniri şi, supărări, dar am fost şi sunt fericit şi, pe cât m-ajută Sfântul, voi fi şi de-acuma fericit.

La Bertha m-am gândit adesea şi mult. M-am gândit la ea atât de duios cum te gândeşti la o scumpă fiinţă iubită.

Cu studiul meu e bine, progresează mereu; în muzică am lucrat mult în ce priveşte executarea; teorie, însă, am făcut puţină şi puţin am compus. Mă supără că n-am bani ca să-mi închiriez o odaie mai mare şi să-mi împrumut un pian pentru studiu. Cât despre gazdele mele, am multe a le mulţumi.

https://biblioteca-digitala.ro

Abstracţie făcând de ursuza privire a lui Karl şi de flecăreala prea mirositoare a materialism din partea bătrânului Sause, lumea a fost cu mine foarte drăguţă: m-au îngrijit în timpul maladiilor mele, m-au ajutat la nevoie; Tanti, mai ales, mi-a făcut mult bine şi-mi pare că dânşii credeau în oarecari intenţii ale mele faţă de Adela... Din păcate, nu merge.

Mă bucur de călătoria de mâine. Şi, cum totdeauna, la scrisul carnetului meu, m-am gândit la tine, fiinţă scumpă, aşa fii şi acum, la încheierea primului semestru, de mii de ori salutat, Copil drăguţ, şi să ajungi a gusta, în cea mai senină dispoziţie, tot ce ţi-ar hărăzi, cu cea mai largă munificenţă, nesecatul izvor al Fericirilor. Sunt din toată inima al tău, dorind atât de mult ca şi tu să fii la fel pentru mine…

Rămâi cu bine, odăiţă; mâine trebuie să ne despărţim, Adio! adio!

Cernăuţi, 19 Faur ora 10 seara 1879.

Am căutat să aflu lumina Berthei...

20 Faur 1879, Joi. Le scriu acestea, acum, acasă, la Stupca, în dragul meu cuibuleţ. Azi dimineaţă, mi-am făcut bagajul la Cernăuţi, mi-am luat rămas bun de la Sauseni şi am pornit, la ora 1, la gară. Am călătorit cu acceleratul. În acelaşi compartiment cu mine erau şi studentul sucevean D. Rosenfeld, Şi teologii Isopescul şi Cocinschi. Ajuns la Iţcani, m-am aşezat în harabaua care m-aştepta şi-am plecat în oraş; acolo l-am debarcat şi plecai, cu Markali, la Stupca. Acasă, i-am aflat pe toţi sănătoşi şi nu s-a întâmplat nimic excepţional. Am tăifăsuit cu tata şi Maria şi m-am culcat, fiind obosit.

21 Faur, Vineri. Mă scol la 8 şi 1/2; am dormit foarte bine și ciudat c-am visat de B.

Făcui muzică cu Marica, apoi puţină lectură, dejunai; tăndălesc prin casă şi pe-afară; iau masa. După masă, tăifăsuim; şi iar citesc ceva, vreau să aţipesc, dar Maria m-a sâcâit şi nu m-a lăsat să dorm; ba mă întreba de ce unul dintre cei 2 ducaţi, pe care îi ţinea în mână, e mai greu decât celălalt, ba îmi zbătăcea atenţia asupra unei jucărioare nu'ş'ce, căreia îi zicea „jabca” şi care o distra mult; destul că n-am putut dormi Citesc puţin, facem muzică, apoi vrea să mergem la plimbare; dar nu se alege nimică. După cafea, tăifăsuim; apoi eu citesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Maria scrie o scrisoare cătră Gorgoneni. (Astăzi i-am scris lui Ştefan.) Cinăm; apoi eu scriu acestea şi mă culc, la ora 9. Maria mai scrie. Tata doarme în camera de-alături.

Sâmbătă, 22 Februarie 1879. Mă scol la 8 şi 1/2. Marica e sculată. Tata, la biserică. Facem niţică muzică, apoi scriu, pentru Piczak, „Polca" şi tăifăsuiesc cu Marica.

După amiazi, trimitem la Ilişeşti. Scriu, iarăşi, piese muzicale. De la Ilişeşti, băietanul aduce scrisori şi ziare, între care o scrisoare de la Schorsch și una de la Şiria.

Şi B. a scris şi a trimis cărți.

După cafea, tăifăsuim. Apoi, i-am scris lui Piczak și cinai. La 8 şi 1/2, m-am culcat. Tata e, acu', culcat. Maria mai citește. Și eu citesc, în pat.

Mă gândesc mereu la Bertha. O iubesc doară atât de mult. Aflu de la Maria, că servitorul nostru, Dumitru, e vorba s-o ia pe Mali. Bravo!

(va urma)

SUMMARY

Viorel Cosma
Music History in Autobiographies
The Ciprian Porumbescu Archive

Ciprian Porumbescu (1853-1883) is widely known to have been a creator, violinist and teacher, perhaps the most popular classical Romanian musician after George Enescu. His patriotic songs, his Ballad for Violin and Orchestra and the operetta entitled Crai Nou [New Moon] brought him singular popularity in the nineteenth century. Perhaps if he had not died so young (before turning thirty years old!), the fate of this gifted Bukovinian composer would have been different in the history of Romanian music. Fortunately, musician Ciprian Porumbescu has left behind an autobiographical diary of unmatched literary value in the autochthonous memoire creation.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

ROMANIAN MUSICOLOGY MAGAZINE

EDITOR IN CHIEF: IRINEL ANGHEL
EDITOR: ANDRA APOSTU

EDITORIAL BOARD: NICOLAE GHEORGHIŢĂ, VALENTINA SANDU-DEDIU, LAVINIA COMAN, ANTIGONA RĂDULESCU, LUMINIŢA VARTOLOMEI, RUXANDRA ARZOIU, ALEXANDRU LEAHU

SCIENTIFIC COUNCIL: OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CORNELIU DAN GEORGESCU, VIOLETA DINESCU, CORNEL ŢĂRANU, VIOREL MUNTEANU, MARIA ALEXANDRU, ACHILEUS CHALDAIAKIS

MUZICA
NR 2
2017

READERS FROM ABROAD MAY SUBSCRIBE TO MUZICA MAGAZINE WRITING TO THE FOLLOWING ADDRESS:
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
CALEA VICTORIEI 141 SECT. 1, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
EMAIL: REVISTA.MUZICA@YAHOO.COM
PHONE: +40213177966

PUBLISHED BY
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro